Der Marienaltar der Bruderschaft der Schwarzenhäupter vor dem Hintergrund des Wertes der abgebildeten Luxusgüter*

KERTTU PALGINÕMM, IVAR LEIMUS

Dieser in Zusammenarbeit von einer Kunsthistorikerin und eines Wirtschaftshistorikers verfasste Aufsatz konzentriert sich auf die Problematik des Preises und des Werts der Luxusgüter, die auf dem Marienaltar der Bruderschaft der Schwarzenhäupter in Reval/Tallinn auftreten. Besondere Aufmerksamkeit wird im Rahmen dieses Aufsatzes den Angaben über die Wertsachen und ihren Preisen in schriftlichen Quellen Livlands geschenkt. Bezüglich des einzelnen Beitrags der Autoren des Artikels sollte erwähnt werden, dass Kerttu Palginõmm Angaben zum Retabel, zu den Kosten der Luxusgegenstände und bezüglich des Schaffens des Meisters der Lucialegende zuzuschreiben sind. Aus Ivar Leimus Feder stammen die münzgeschichtliche Übersicht sowie Informationen zu Preisen von Kunstwerken und Luxusgütern in Livland.

Einleitung

Der Marienaltar der Bruderschaft der Schwarzenhäupter (im Text wird der Einfachheit halber die Bezeichnung Revaler Retabel verwendet) des Meisters der Lucialegende sticht ins Auge wegen der Darstellung mehrerer wertvoller Gegenstände. Auf dem Altar werden beispielsweise teure Stoffe (Seidensamt, Verdüren, ein orientalischer Teppich und feiner Wollstoff), Goldschmiedearbeiten sowie Keramiken abgebildet. Alle diese Gegenstände variieren von ihrem Luxus und Preis her, vom etwas günstigeren Stofferzeugnis bis hin zu Juwelen. Der Meister scheint unter anderem an das Verlangen der Schenker (Kaufleute) nach teuren Dingen zu appellieren, wobei der Anstoß zu ihrer Abbildung offenbar

* Der Artikel ist im Rahmen der von der Estnischen Wissenschaftsagentur finanzierten Projekte PUT107 und IUT18-8 verfasst worden. Übersetzung aus dem Estnischen von Marju und Olaf Mertelsmann.

aus Brügge und nicht aus Reval gekommen war. Dies belegen die wiederholt auftretenden Gegenstände im Werk des Meisters.[1] Ebenso ist die Darstellung von Luxusgütern dem Meister allgemein zueigen.[2] An dieser Stelle soll nicht die Rolle der Auftraggeber bei der Erstellung des ikonografischen Programms des Retabels verkleinert werden. Ausgewählte Heilige wurden sicherlich von den Schenkern festgelegt[3], so wie bei der Schöpfung des Programms geistliche Ratgeber, Dominikanermönche, eine Rolle gespielt haben könnten[4]. Die gewählten Lösungen könnten durch Zeit-, Arbeits- und Materialaufwand beeinflusst worden sein[5], was mit den Auftraggebern abzusprechen war.

Der Artikel behandelt den Wert und den Preis der abgebildeten Luxuswaren und ordnet dies vor dem Hintergrund der Kosten der Retabeln ein, was es ermöglicht, sie in einer bestimmten Hierarchie zu verstehen. Für wen waren diese Gegenstände ein Luxus und wer konnte sie sich leisten? Wichtig wird in diesem Zusammenhang der Begriff des Ersatzluxus. Es ist nämlich vorstellbar, dass die dargestellten teuren Stoffe und Goldschmiedearbeiten als günstigerer Ersatz des Originals funktionieren, sei dies nun vom Meister oder von den Auftraggebern so vorgesehen worden.[6] Jedoch kann vorauseilend gesagt werden, dass es nicht gelungen ist zu errechnen, wie viel diese Luxusgegenstände insgesamt gekostet haben könnten, an denen die Auftraggeber sozusagen gespart hatten, doch ihr märchenhaft hoher Preis belegt, wie beeindruckend das Abgebildete war, und erlaubt uns die Absichten des Meisters besser zu verstehen. Über den Preis und Wert verschaffen uns mehrere Inventarverzeichnisse und andere Dokumente einen Eindruck, die sowohl bezüglich burgundischer Würdenträger als auch im Fall von italienischen Kaufleuten überliefert sind. Ihre parallele Nutzung erscheint als berechtigt, denn mehrere Luxuswaren stammten aus Italien, trafen aus Burgund über die Häfen der Region ein und waren sowohl nördlich als auch südlich der Alpen ähnlich begehrt. Bei den Quellen wurden jene bevorzugt, die dicht auf die Entstehungszeit

1 Bei mehreren, dem Meister zugeschriebenen Altarwerken treffen wir auf ähnliche Verdüren oder Brokatstoffe (siehe: K. Palginõmm, Luxusartikel auf dem Revaler Retabel des Meisters der Lucialegende als eine Einladung in die Stadt Brügge. – Baltic Journal of Art History 2011 (Autumn) / 2012 (Spring), S. 107; K. Palginõmm, Der dem Meister der Lucialegende zugeschriebene Revaler (Tallinner) Retabel – kostbare Stoffe und ein unbekannter Meister? – Baltic Journal of Art History 2012 (Autumn), S. 134).

2 C. R. Post, A History of Spanish Painting. Vol. VI, The Valencian School in the Late Middle Ages and Early Renaissance. Cambridge: Harvard University Press, 1935, S. 27.

3 A. Mänd, Über den Marienaltar der Revaler Schwarzenhäupter und seine Ikonographie. – Die Kunstbeziehungen Estlands mit den Niederlanden in den 15.–17. Jahrhunderten: Der Marienaltar des Meisters der Lucialegende 500 Jahre in Tallinn: Konferenz am 25.–26. September 1995. Hrsg. v. T. Abel, A. Mänd, R. Rast. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2000, S. 224–225.

4 A. Mänd, Lucia legendi meister identifitseeritud? Lucia legendi meistrist, Tallinna mustpeade retaablist ja „Eesti kunsti ajaloo" 2. köite avapeatükist. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2007, vol. 16 (1/2), S. 188; A. Mänd, The Altarpiece of the Virgin Mary of the Confraternity of the Black Heads in Tallinn: Dating, Donors, and the Double Intercession. – Acta Historiae Artium Balticae 2007, no. 2, S. 51.

5 Kerttu Palginõmm Briefwechsel (vom 25. bis zum 27. Juli 2012) und ein Gespräch mit dem Restaurator Bernd Bünsche (am 22. August 2012); über die Technik siehe: K. Palginõmm, Der dem Meister der Lucialegende zugeschriebene Revaler (Tallinner) Retabel, S. 137.

6 Ähnliche Gedanken über Diptychons als Surrogatluxus hat Marina Belozerskaya geäußert (siehe: M. Belozerskaya, Early Netherlandish Diptychs as Surrogate Luxuries. – Essays in Context: Unfolding the Netherlandish Diptych. Eds. J. O. Hand, R. Spronk. New Haven: Yale University Press, 2006).

des Revaler Retabels datiert sind.[7] So wird in diesem Beitrag wiederholt auf das Inventarverzeichnis von Lorenzo de Medici aus dem Jahr 1492 hingewiesen.[8] Die Quellenbasis ist dennoch viel weitergefasst und genutzt worden, was durch die Ansicht mehrerer Forscher berechtigt wird, dass der Markt für Luxusgegenstände im 15. Jahrhundert überwiegend stabil war.[9] Weiterhin werden besonders mit Livland verknüpfte Quellen untersucht, was einen Eindruck von den Preisen und der Häufigkeit des Auftretens von Luxusgütern in der hiesigen Region verschafft. Als Inspirationsquelle dient die wissenschaftliche Arbeit von Marina Belozerskaya, die sich auf die Untersuchung von Luxuswaren in Europa und spezifischer am burgundischen Hof konzentriert hat.[10]

Währungseinheiten und ihr Wert im Spätmittelalter (mit dem Schwerpunkt auf Livland)

Die im Aufsatz genannten Luxusgüter wurden in Europa in den großen Zentren der Kunsterzeugung und des -konsums gefertigt wie in den Städten Norditaliens, Flanderns und Norddeutschlands und ihr Preis wurde verständlicherweise in lokaler Währung angegeben. So kennen wir einige Preise von Waren in Florin oder in Flandrischen Pfund. In Italien wurden hauptsächlich zwei Sorten von Goldmünzen genutzt. Bereits im 13. Jahrhundert wurden in Florenz Florin geprägt und in Venedig Dukaten, später wurden diese Währungen auch in den anderen italienischen Zentren befolgt. Sie waren etwa 3,5 Gramm wiegende Goldmünzen mit hohem Goldgehalt, die für lange Zeit ihr Gewicht und den Metallgehalt beibehielten, dies auch im 15. Jahrhundert. Dafür verschlechterte sich das Wechselgeld in Italien ebenso wie in anderen Regionen schnell. So stellte der Florentiner Denar am Ende des 15. Jahrhunderts eine praktisch aus reinem Kupfer bestehende kleine Münze des Gewichtes von 0,2–0,4 g dar, deshalb kann sie nahezu als wertlos gelten.[11]

Nach Livland gelangten die Münzen aus dem fernen Italien offenbar nicht, jedenfalls nicht in größerer Anzahl. Wenn in den hiesigen Quellen Dukaten erwähnt werden, dann können unter ihnen beispielsweise die nach dem Vorbild der echten

7 Der Marienaltar der Bruderschaft der Schwärzhäupter lässt sich mit einer Eintragung in das Rechnungsbuch der Großen Gilde verbinden, welche das Eintreffen eines Retabels aus dem Westen über Lübeck 1493 betrifft. Der anfängliche Standort des Werkes war die Katharinenkirche der Dominikaner und es ist bekannt, dass es sich um einen gemeinsamen Auftrag der Großen Gilde und der Bruderschaft der Schwarzenhäupter handelte, wobei die Gilde die Hälfte der Transportkosten übernahm): *It.anno (14)93 do leyt her gosschalk remmlyncrade de neye taffel de to de moenken steyt vp dem altar van westen komen to der gylde vnd der swarten hoeffeden behoeff vnd de taffel steyt van lubek bet hijr der vracht 200 vnd 8 mr. Kompt der gylde to betalen de helffte. Is wat de taffel van westen bet to lubek gekostet hegen nycht dyt gelt hebbe ik wt gegeuen.*); siehe: Stadtarchiv Tallinn (Tallinna Linnaarhiiv, TLA), f. 191, n. 2, s. 16, S. 137 (1493); A. Mänd, Püha Viktor – Tallinna kaitsepühak? – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2003, vol. 12 (3/4), S. 10.

8 M. Spallanzani, G. Gaeta Bertelà, Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico. Firenze: Associazione Amici de Bargello, 1992.

9 Darauf weisen mehrere Forscher, die Luxusgegenstände behandelt haben, hin (zum Markt für Seidenstoffe siehe: R. Duits, Gold Brocade and Renaissance Painting: A Study in Material Culture. London: Pindar Press, 2008, S. 70.)

10 M. Belozerskaya, Rethinking the Renaissance: Burgundian Arts across Europe. Cambridge: Cambridge University Press, 2002; M. Belozerskaya, Luxury Arts of the Renaissance. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2005.

11 http://numismatica-italiana.lamoneta.it (letzter Zugriff 23. August 2014).

Dukaten geprägten Ungarischen Dukaten gemeint gewesen sein, die aber hauptsächlich Gulden genannt wurden. Auch als Florin bezeichnete man meist irgendwelche andere Münzen, zumeist Rheinische Gulden. Der von deutschen Kurfürsten geprägte Rheinische Gulden war die am meisten verbreitetste Goldmünze in Nordeuropa im Mittelalter, deren Gewicht von anfangs etwa 3,5 Gramm am Ende des 14. Jahrhunderts auf rund 3,25 Gramm zu Ende des 15. Jahrhunderts fiel. Gleichzeitig verschlechterte sich auch der Goldgehalt der Münze.[12] Zum Ende des 15. Jahrhunderts kostete ein Rheinischer Gulden in Livland etwa zwei Rigaer Mark.[13] In Brabant wurden aber nach französischem Vorbild Kronen geprägt. Es handelte sich ebenfalls um 3,4–3,5 g wiegende Goldmünzen, deren Kurs vor Ort zu Ende des 15. Jahrhunderts 38–39 Stuiver betrug.[14] In England galten im 15. Jahrhundert als hauptsächliche Goldmünzen der Nobel und der seit 1464 geprägte Rosennobel. Es handelte sich um große Geldstücke mit einem Gewicht von etwa 7 bzw. 7,8 Gramm, welche auch in den Niederlanden gültig waren. In Livland kostete der Nobel 1430 vier und 1473 bis zu 4,5 Mark.[15] Zum Ende des Jahrhunderts könnte der Kurs auf etwa sechs Mark gestiegen sein.[16]

Aber Goldmünzen waren sozusagen außerhalb des Systems stehende internationale Zahlungsmittel. Die lokalen Münzsysteme waren überall anders und beruhten meistens auf Silber. Grundlage des flämischen Münzsystems war beispielsweise das Pfund (groote), welches sich in 20 Schilling (à 6 Stuiver à 12 Pfennig) aufteilte. Gerade in Flämischen Pfund wurden die Preise der in den Niederlanden, an erster Stelle aus Brügge, bestellten Kunstwerke ausgedrückt. Laut dem Buch der Altarvorsteher der Revaler Schwarzenhäupter, welches die Ausgaben für den Altar der Bruderschaft in der Kirche der Dominikaner widerspiegelte, betrug der Kurs des Flämischen Pfund in Reval 1481 zehn Rigaer Mark.[17] Ebenso viel war das Flämische Pfund in Reval auch um das Jahr 1510 wert.[18]

Neben den Städten Norditaliens und Flanderns war Lübeck für Reval besonders wichtig, gerade aus dieser Stadt wurden mehrere Kunstwerke bestellt. In Lübeck galt die Lübische Mark, die sich in 16 Schilling à 12 Pfennig aufteilte. 1436 entsprach eine örtliche Mark in Reval zehn Lübischen Schilling.[19] So war also eine Rigaer Mark

12 K. Weisenstein, Die Münzpolitik der rheinischen Kurfürsten (Rheinischer Münzverein) unter besonderer Berücksichtigung der Einflüsse von Reich und Städten. – Währungsunionen: Beiträge zur Geschichte überregionaler Münz- und Geldpolitik. Hrsg. v. R. Cunz. Numismatische Studien 15. Hamburg, 2002, S. 106, 127; http://www.medievalcoinage.com/earlydated/ (letzter Zugriff 23. August 2014).

13 Akten und Rezesse der livländischen Ständetage, Bd. 3 (1494–1535). Bearb. v. L. Arbusow. Riga, 1910, no. 2; А. Молвыгин, Денежное обращение и монетное дело на территории Эстонской ССР в XIII – первой половине XVI вв. Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. Таллин ; Ленинград, 1967, msc, S. 301.

14 http://www.hagen-bobzin.de/hobby/muenzsystem_niederlaendisch.html (letzter Zugriff 23. August 2014).

15 Kämmerei-Register der Stadt Riga 1348–1361 und 1405–1474. Bd. 2. Bearb. v. A. von Bulmerincq. Leipzig: Duncker & Humblot, 1913, S. 8; Kämmereibuch der Stadt Reval 1463–1507. Halbband 1, Nr. 1191–1990. Bearb. v. R. Vogelsang. Köln, Wien: Böhlau, 1983, No. 1500.

16 Liv-, Est- und Kurländisches Urkundenbuch (weiterhin LUB). Abt. 2, Bd. 1. Hrsg. v. L. Arbusow. Riga: Deubner, 1900, Nr. 31; Hanserecesse (weiterhin HR) von 1477–1530. Abt. 3, Bd. 3. Bearb. v. D. Schäfer. Leipzig: Duncker & Humblot, 1888, Nr. 435 (mit dem Geld für die Arbeit 6,25 Mark).

17 A. Mänd, Kirikute hõbevara: altaririistad keskaegsel Liivimaal. Tallinn: Muinsuskaitseamet, 2008, S. 215, fol. 56r (bezüglich der Geldberechnung ergeben sich in diesem Werk von der Übersetzung abzuleitende, kleine Ungereimtheiten).

18 LECUB Abt. 2, Bd. Nr. 746.

19 LECUB. Bd. 9. Hrsg. v. P. Schwartz. Riga: Deubner, 1905, Nr. 29.

10/16 = 0,625 Lübische Mark wert. In den sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts stieg der Wert der Rigaer Mark auf 0,8–0,875 Lübische Mark an[20], doch er fiel bis zum Jahre 1494 mehr oder weniger auf den Stand der dreißiger Jahre des Jahrhunderts und entsprach 0,64 Lübischen Mark[21]. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts war der Wert ungefähr wieder derselbe – 2/3 oder 0,666… Lübische Mark.[22]

Um den Wert der im vorliegenden Beitrag auftretenden ausländischen Währungen in Livland besser verstehen zu können, sollte auch eine kurze Übersicht der hiesigen Münzverhältnisse im 15. Jahrhundert gegeben werden.[23] Zu einem großen Teil legte die in den Jahren 1422–1426 in Altlivland durchgeführte Münzreform diese fest. Als Ergebnis der Reform wurden in den hauptsächlichen Zentren, in Reval, Dorpat/Tartu und Riga, drei Münzsorten geprägt. Die größte und wertvollste war der Schilling, von denen eine Rechnungsmark (die sogenannte Rigaer Mark) 36 Stück hatte. Aus einer Gewichtsmark (etwa 208 g) aus reinem Silber wurden etwas mehr als für neun Rigaer Mark Schillinge geprägt. Mit der Steigerung des Silberpreises wurde die Prägung von Schillingen in Livland bereits in der Mitte des 15. Jahrhunderts unterbrochen. Erneut wurden sie erst um das Jahr 1480 geschlagen, vor allem in Riga, dann auch in Reval, Dorpat und Wenden/Cēsis. Die neuen Schillinge waren im Vergleich zu den alten spürbar leichter und enthielten auch weniger Silber. Aus einer Silbermark konnten nun Schillinge im Wert von 16 Rigaer Mark hergestellt werden. Solche Schillinge wurden etwa bis 1505 geprägt, als das Münzen in Livland wegen des hohen Silberpreises erneut unterbrochen wurde. Die zweite Sorte Münzen waren Pfennige, die auch als Lübische oder Ferken bezeichnet wurden und von denen drei auf einen Schilling kamen. Ihr Münzstandard (Münzfuß) entsprach den Schillingen, aus einer Gewichtsmark Silber wurden Münzen für über neun Mark geschlagen. Die Herstellungskosten der Pfennige waren aber hoch und ihr Silbergehalt begann schnell zu sinken. Bald wurden aus der Gewichtsmark schon für zwölf, seit den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts schon für 13 Rigaer Mark Pfennige geprägt. In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre und 1480–1490 musste auf ihre Fertigung wegen des hohen Silberpreises zeitweilig verzichtet werden. Die dritte Münzsorte, der Scherf, wurde seltener und in kleinerer Menge geschlagen. Der Scherf entsprach einem halben Pfennig und es handelte sich um ein nahezu reines Wechselgeld mit niedrigem Silbergehalt. Wenn nun vom Kurs des ausländischen Geldes in Livland die Rede ist, dann muss bei dieser Berechnung als Grundlage der Münzfuß des Schilling genommen werden. Für den Zeitraum, als bei ihrer Prägung eine längere Pause herrschte (etwa 1450–1480), muss von Pfennigen ausgegangen werden.

20 Kämmereibuch der Stadt Reval 1432–1463. Quellen und Darstellungen zur hansischen Geschichte. N.F. 22. Hrsg. v. R. Vogelsang. Köln, Wien: Böhlau, 1976, Nr. 1120, S. 620; LUB Bd. 12, Nr. 51; 103; 139.
21 LUB Abt. 2, Bd.1, Nr. 31; HR Abt. 3, Bd. 3, Nr. 435.
22 G. Mickwitz, Aus Revaler Handelsbüchern. Zur Technik des Ostseehandels in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Societas scientarum fennica. Commentationes humanarum litterarum IX. Helsingfors, 1938, S. 85.
23 Tallinna mündiraamatud 1416–1526 / Revaler Münzbücher 1416–1526. Hrsg. v. I. Leimus. Tallinna Linnaarhiivi Toimetised 3 / Veröffentlichungen des Stadtarchivs Tallinn 3. Tallinn, 1999, S. 22–29, 44–52.

Der Preis von Retabeln im spätmittelalterlichen Europa

Die Werke namhafter Maler kosten heute sehr viel und erbringen auf Auktionen Rekordsummen. Im Spätmittelalter und noch viel später konnte ihr Preis ungewohnt variieren und die anerkannten Werke berühmter Meister werden in Inventarverzeichnissen mit so geringen Summen bewertet, dass diese bei uns ein gerechtfertigtes Erstaunen hervorrufen. Aus der fürstlichen Perspektive spielte die Malerei tatsächlich eine zweitrangige Rolle, doch für das reichere Bürgertum war die Angelegenheit kardinal unterschiedlich: Es wird vermutet, dass von der ehemals intensiven Produktion von Malerei bis heute nur ein Bruchteil erhalten ist. Bis in unsere Zeit sind unter anderem zahlreiche ephemere Kunstwerke nicht überliefert, bei deren Umsetzung die Malermeister eine große Bedeutung hatten.

Retabel können durchaus als ein Luxus betrachtet werden, deren Bestellung für und Schenkung an die Kirche sich nur die wenigsten erlauben konnten, doch in den fürstlichen Inventarverzeichnissen finden wir sie neben anderen Luxuswaren nur in geringer Zahl und ihr Preis ist niedriger als der anderer Güter. So werden in den Inventarverzeichnissen der burgundischen Herzöge bemerkenswert wenige Gemälde angeführt, darunter die Tafelgemälden *á la façon Grèce*, von denen vermutet wurde, es handle sich um Ikonen.[24] Es gibt keine Sicherheit darüber, dass die bis heute erhaltenden herzöglichen Portraits tatsächlich von ihnen persönlich in Auftrag gegeben wurden, die erste bekannte Portraitsammlung in den Niederlanden gehörte Margarete von Österreich.[25] Die gewöhnlich von der wohlhabenderen Bürgerschaft bestellten Werke stellten aber in der Mehrheit mit religiösen Zielen hergestellte Altarretabel dar, die oftmals ähnlich wie das Revaler Werk als Flügelaltar umgesetzt wurden. Die erste Funktion von Retabeln bestand im Lob des Herrn und im Erlangen des Seelenheils, aber eine weitere lag darin, auch seine eigene Erinnerung zu verewigen. Die Vorsorge für *Memoria* stand in der mittelalterlichen Gesellschaft an der ersten Stelle. An zweiter Stelle, doch dennoch nicht weniger bedeutend, war das Erlangen von Prestige bei der Stadtgemeinde.

Aus den Niederlanden gibt es Angaben über den Preis von Dirk Bouts „Gerechtigkeitsbildern"[26] und über den „Jüngsten Gerichts" (das letztere ist nicht erhalten), die für die Stadt Löwen geschafften wurden und die im Jahr 1480 entsprechend der anfänglichen Übereinkunft 500 Kronen kosteten, also etwa 160 Pfund (nach dem vorzeitigen Tod des Meisters erhielt die Familie davon mit Mühe die Hälfte).[27] Der ursprüngliche Entwurf umfasste vier Tafeln, von denen zwei fertiggestellt wurden. Vermutungen wurden auch über das Danziger Retabel Hans

24 R. Duits, Gold Brocade and Renaissance Painting, S. 136.
25 H. van der Velden, The Donor's Image: Gerard Loyet and the Votive Portraits of Charles the Bold. Turnhout: Brepols, 2000, S. 68.
26 Dirk Bouts, Gerichtigkeitsbilder, ca. 1460, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel.
27 The Flemish Primitives. The Dirk Bouts, Petrus Christus, Hans Memling and Hugo van der Goes groups. Hrsg. v. C. Stroo, E. De Wilde. Brussels: Brepols, 1999, S. 84.

Memlings[28] angestellt, dessen Preis offenbar mehrere Hundert flämische Pfund war.[29]

In den Inventarverzeichnissen der führenden italienischen Familien finden wir ebenso mehrere Hinweise auf die Werke flämischer Meister und ihren Preis. So war das den Medici gehörende Werk „Heiliger Hieronymus"[30] mit 30 Florin[31] und das „Bildnis eine jungen Dame"[32] mit 40 Florin bewertet.[33] Gleichzeitig aber kostete die „Anbetung der Könige" eines unbekannten flämischen Meisters nur zwei Florin.[34] Paolo Uccellos Gemäldeserie „Die Schlacht von San Romano", die heute zwischen den Uffizien, der Londoner National Gallery und dem Louvre aufgeteilt ist, kostete insgesamt 300 Florin, während gleichzeitig die drei Gemälde von Antonio del Pollaiuolo zum Thema Herakles nur für 20 Florin wert gehalten wurden.[35] Die von Luigi Martelli 1493 bewerteten Donatello-Skulpturen „Heiliger Johannes" (Bronze) und „David" (Marmor) kosteten entsprechend 50 und 25 Florin.[36] Wenn die genannten Summen in Rigenser oder flämisches Geld umgerechnet werden, dann ergibt sich, dass sie nicht groß sind, ungefähr 43–650 Mark oder 4–65 Pfund. Sowohl Bouts Gemälde in Löwen als auch Memlings Danziger Retabel kosteten deutlich mehr.

Der Marienretabel der Bruderschaft der Schwarzenhäupter wurde für den in der Kirche befindlichen Altar bestellt, vor dem die Dominikaner die Messe gelesen haben und Fürbitte leisteten. Auf dem Flügelaltar werden auf beiden Seiten 15 Mitglieder der Großen Gilde und der Bruderschaft der Schwarzenhäupter abgebildet. An dieser Stelle erscheint es als wichtig, dass das Einheitsgefühl der Korporation bestätigt wurde, der Anstieg des Renommees in der Gemeinschaft und die Hoffnung auf die Erinnerung durch die zukünftigen Generationen spielten ebenso ein Rolle. Wir verfügen über keine Angaben des Preises des Retabels der Bruderschaft der Schwarzenhäupter[37], doch es bestehen keine Zweifel, dass es sich um eine ziemlich teure Unternehmung gehandelt hatte. Die Tatsache, dass die Transportkosten zwischen beiden Korporationen geteilt wurden, liefert unter anderem einen Beleg

28 Hans Memlings Retabel „Das Jüngste Gericht" war anfangs vom italienischen Bankier Angelo Tani bestellt worden. Auf dem Weg nach Florenz gekapertete Danziger Kapitän Paul Beneke das Schiff mitsamt der Last, weshalb das örtliche Kunstmuseum bis heute Besitzer des Werkes ist. Der Schiffseigner Tommaso Portinari fragte für dieses Retabel und noch ein unbekanntes Gemälde nach 100 Flämischen Pfund als Kompensation, danach wurde vermutet, dass der Gesamtpreis beider Werke 600 Pfund betragen haben könnte (siehe: H. van der Velden, The Donor's Image, S. 65).

29 H. van der Velden, The Donor's Image, S. 65.

30 Der im Inventarverzeichnis auftretende „Heilige Hieronymus" wird für das heute im Detroit Institute of Arts ausgestellte Werk gleichen Namens gehalten. Das Gemälde wurde im Verlauf der Zeit sowohl für die Arbeit von Jan van Eyck als auch von Petrus Christus gehalten (siehe: Bulletin of the Detroit Institute of Arts: Special Issue: Early Netherlandish Painting. Detroit: Detroit Institute of Arts, 1998).

31 Beim Florin handelte es sich um eine Goldmünze aus Florenz, deren vorgegebenes Gewicht 3,54 g bei 98% Goldgehalt betrug.

32 Das „Bildnis eine jungen Dame" wird traditionell gleichgesetzt mit dem in der Berliner Gemäldegalerie ausgestellten Werk von Petrus Christus, das eine unbekannte junge Frau verewigt (siehe: M. W. Ainsworth, Petrus Christus: Renaissance Master of Bruges. New York: Metropolitan Museum of Art, 1994, S. 166–169).

33 M. Spallanzani, G. Gaeta Bertelà, Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico, S. 52.

34 M. Spallanzani, G. Gaeta Bertelà, Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico, S. 124.

35 R. E. Mack, Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art, 1300 – 1600. Berkeley: University of California Press, 2002, S. 73.

36 R. E. Mack, Bazaar to Piazza, S. 73.

37 Wie bereits zuvor erwähnt, kennen wir nur die Transportkosten des Retabels und dies einzig für die Strecke Lübeck-Reval in Höhe von 208 Pfund (siehe: A. Mänd, Püha Viktor – Tallinna kaitsepühak?, S. 10).

für den hohen Preis. Offenbar ist es nicht besonders mutig anzunehmen, dass beide Korporationen auch die übrigen Kosten der Bestellung teilten. Wir erinnern daran, dass mit einer ähnlichen gemeinsamen Bestellung die Mitglieder der Großen Gilde und der Bruderschaft der Schwarzenhäupter gemeinsam mit den Mitgliedern der Gemeinde der Nikolaikirche den Hochaltar von Hermen Rode gekauft hatten[38], dessen Preis 1.250 Mark betragen hatte[39]. In lübischem Geld machte dies 800 Mark und in flämischem 125 Pfund aus. Diese Summe umfasste sowohl die Transport- als auch die Materialkosten sowie das an den Meister zu entrichtende Entgelt.[40] Insofern konnten den Preis mehrere verschiedene Faktoren beeinflussen, angefangen von teuren Materialien wie Lapislazuli oder einer Vergoldung und endend mit den Transport- und Montagekosten. Ähnliche preisgestaltende Aspekte können bezüglich sämtlicher Luxusgegenstände betont werden, doch leider ist es auf Quellen gestützt nicht möglich, den sogenannten Selbstkostenpreis zu ermitteln. Dies ändert allerdings nichts an der Schlussfolgerung, dass Retabel in der Hierarchie des Luxus auf einer vergleichsweise niedrigen Stufe standen im Vergleich zu hochwertigen Prestigeobjekten. Sie waren somit begehrenswerte Objekte des gehobenen Bürgertums und nicht des Adels.

Was Livland betrifft, dann mussten die aus dem Ausland bestellten Kunstwerke tatsächlich nicht immer so teuer gewesen sein. So traf beispielsweise 1431 in Riga ein von den dortigen Schwarzenhäuptern bestelltes Altarretabel (*taffelen*) ein, das 74 Lübische Mark kostete.[41] Umgerechnet entsprach dies damals 118,40 Rigaer Mark.[42] Im Gegensatz dazu bestellten um 1493 die Schwarzenhäupter von Riga aus Lübeck einen Altar für die Petrikirche für 300 Mark.[43]Im Vergleich zu Tafelgemälden waren eine billigere Alternative auf Leinwand geschaffene Werke. So ließen beispielsweise die Revaler Schwarzenhäupter 1481 für ihren Altar der Jungfrau Maria in der Katharinenkirche in Brügge die Passion Christi malen, was 2 Flämische Pfund oder 20 Rigaer Mark kostete. Weiterhin wurde ebendort ein Antependium mit der Jungfrau Maria, dem Heiligen Viktor und dem Heiligen Mauritius gefertigt,[44] welches zusammen mit dem Malen der Schutzheiligen ein Pfund, sechs Schillinge und sechs Pfennige kostete, also 12,25 Rigaer Mark. Mitsamt der Befestigung der Leinwand im Rahmen (was offenbar in Reval erfolgte und einen Ferding kostete) betrug der Preis 33 Rigaer Mark,[45] was eine recht zurückhaltende Summe war.

Da die für teurere Retabel ausgegebenen Summen durchaus beachtenswert waren, lassen sie sich in der Regel nicht mit dem Preis von Luxuswaren vergleichen, seien es denn Juwelen, mit Goldfäden gewebte Stoffe oder Tapisserien. Es

38 M. Lumiste, R. Kangropool, Niguliste kirik. Tallinn: Kunst, 1990, S. 38, 39, Anmerkung 168.
39 Abhängig von der Münzsorte bedeutete dies in etwa 20–28,5 kg Silber.
40 A. Rasche, Studien zu Hermen Rode. Petersberg: Imhof, 2013, S. 140.
41 LECUB, Bd. 9, Nr. 704.
42 LECUB, Bd. 9, Nr. 704, § 3–4. Da die Schwarzenhäupter diesmal einen komplett neuen mit allem Dazugehörigem anfertigen ließen, dann stellte die in Auftrag gegebene „Tafel" offensichtlich ein neues, ganzheitliches Altarretabel dar, nicht irgendeinen Teil davon.
43 A. Mänd, A. Randla, Sacred Space and Corporate Identity: The Black Heads Chapels in the Mendicant Churches of Tallinn and Riga. – Baltic Journal of Art History 2012 (Autumn), S. 55. (Es wird nicht präzisiert, ob es sich um den lübischen oder den Rigenser Wert handelt.)
44 A. Mänd, Püha Viktor – Tallinna kaitsepühak?, S. 13.
45 A. Mänd, Kirikute hõbevara, S. 215, fol. 56r (in dieser Arbeit anders interpretiert).

1.

Pergamentblatt mit Darstellungen der Schmuckstücke Karls des Kühnen aus der Basler Burgunderbeute: der „Goldene Hut mit dem Federlin", die „Drei Brüder" und die „Weisse Rose". Augsburg, um 1545. Deckfarben auf Pergament, 465 mm × 255 mm.

Pärgamendileht Charles Südi ehetega Burgundia sõjasaagi hulgast: „Kuldne müts sulekaunistusega", „Kolm venda" ja „Valge roos." Augsburg, *ca* 1545. Akvarell pärgamendil, 465 mm × 255 mm.

Historisches Museum Basel, Inv. 2007.511.
Foto P. Portner.

2.

Meister der Lucialegende. Marienaltar der Bruderschaft der Schwarzhäupter, *terminus ante quem* 1493?
Mitteltafel 255 × 167 cm, Flügel 255 × 76 cm, Erste Wandlung, Gott-Vater (Damast, Brokat, Insignien).

Lucia-legendi meister, Mustpeade vennaskonna Maarja altar, *terminus ante quem* 1493? Kesktahvel 255 × 167 cm, tiivad 255 × 76 cm, I avatud seisund, Jumal-Isa (damast, brokaat, insiigniad).
Eesti Kunstimuuseum, Niguliste muuseum.
Foto Stanislav Stepaško.

3.

Meister Meister der Lucialegende, „Marienaltar der Bruderschaft der Schwarzhäupter", *terminus ante quem* 1493?
Heilige Gertrud des II geöffneten Zustands

Lucia-legendi meister, Mustpeade vennaskonna Maarja altar, *terminus ante quem* 1493?
II avatud seisund, Püha Gertrud.
Eesti Kunstimuuseum, Niguliste muuseum.
Foto Stanislav Stepaško.

4.

Meister der Lucialegende, Marienaltar der Bruderschaft der Schwarzhäupter, *terminus ante quem* 1493?
Zweite Wandlung, Mitteltafel mit der Gottesmutter und Ritterheiligen

Lucia-legendi meister, Mustpeade vennaskonna Maarja altar, *terminus ante quem* 1493?
II seisund, kesktahvel Neitsi Maarja ja rüütelpühakutega.
Eesti Kunstimuuseum, Niguliste muuseum.
Foto Stanislav Stepaško.

5.

Meister der Lucialegende, Marienaltar der Bruderschaft der Schwarzhäupter, *terminus ante quem* 1493?
Zweite Wandlung, Mitteltafel mit der Gottesmutter und Ritterheiligen (Nahansicht).

Lucia-legendi meister, Mustpeade vennaskonna Maarja altar, *terminus ante quem* 1493?
II seisund, kesktahvel Neitsi Maarja rüütelpühakutega (lähivaade).
Eesti Kunstimuuseum, Niguliste muuseum.
Foto Stanislav Stepaško.

6.

Meister der Lucialegende, Marienaltar der Bruderschaft der Schwarzhäupter, *terminus ante quem* 1493?
Zweite Wandlung, Heilige Georg mit dem Mützenzier

Lucia-legendi meister, Mustpeade vennaskonna Maarja altar, *terminus ante quem* 1493?
II seisund, Püha Georg mütsikaunistusega.
Eesti Kunstimuuseum, Niguliste muuseum.
Foto Stanislav Stepaško.

7.

Das „Federlin" aus der Burgunderbeute, Basel, vor 1504.
Aquarell auf Pergament, 34,2 × 25,9 cm.

Nn „Federlin" (Sulekaunistus) Burgundia sõjasaagi hulgast, Basel, *terminus ante quem* 1504. Akvarell pärgamendil, 34,2 × 25,9 cm
Historisches Museum Basel, Inv. 1916.476.
Foto P. Portner.

8.

Meister der Lucialegende, Marienaltar der Bruderschaft der Schwarzhäupter, *terminus ante quem* 1493?
Zweite Wandlung, Mitteltafel mit der Gottesmutter (Teppich und Majolika).

Lucia-legendi meister, Mustpeade vennaskonna Maarja altar, *terminus ante quem* 1493?
II seisund, kesktahvel Neitsi Maarjaga (vaip ja majoolika).
Eesti Kunstimuuseum,
Niguliste muuseum.

9.

Meister der Lucialegende, Marienaltar der Bruderschaft der Schwarzhäupter, *terminus ante quem* 1493?
Zweite Wandlung, Donatoren auf dem rechten Flügel.

Lucia-legendi meister, Mustpeade vennaskonna Maarja altar, *terminus ante quem* 1493?
II seisund, donaatorid paremal tiival.
Eesti Kunstimuuseum, Niguliste muuseum.
Foto Stanislav Stepaško.

kann vorausgesetzt werden, dass sich das Revaler Retabel in einer vergleichbaren Preisklasse wie das Danziger Retabel befand, angesichts der Ausmaße des Retabels und der möglichen Materialkosten (das Imitieren von Goldstoff hob sicherlich den Preis an). Auf dem Flügelaltar werden zahlreiche Gegenstände unterschiedlichen Wertes dargestellt, von welchen die fürstlichen Juwelen in unerreichbarer Ferne strahlen, doch gleichzeitig werden aus der Perspektive der Auftraggeber auch geradezu alltägliche Waren abgebildet und dies inmitten einer feierlichen Position.

Die Juwelen des Revaler Retabels vor dem Hintergrund der Goldschmiedearbeiten Burgunds

Am wertvollsten waren für die Fürsten der Zeit erwartungsgemäß Goldschmiedearbeiten, welche auf dem Revaler Retabel zahlreich dargestellt werden. Juwelen werden in Inventarverzeichnissen von Würdenträgern und Fürsten an erster Stelle und mit besonderer Sorgfalt erwähnt. Mit kleinlicher Genauigkeit werden Edelsteine aufgezählt wie Rubine[46], Diamanten, Saphire und eigenstehend auch Perlen. Mehrere Goldschmiedearbeiten sind mit besonderen Bezeichnungen in die Geschichte eingegangen wie beispielsweise die „Drei Brüder" des Hofes von Burgund[47], die sich für mehrere Generationen im Besitz des Geschlechts befunden hatte. Ebenso bekannt sind die „Weiße Rose"[48] (Abb. 1) und der „Rubin Flanderns"[49] und die sich im Besitz der Medicis befindliche „Il Libro", als Wert der letzteren wurden 2.200 Florin angesetzt[50]. Als Vergleich seien die folgenden Beispiele angeführt. Einer der teuersten Gegenstände aus der Sammlung der Medicis war ein mit 10.000 Florin bewerteter Kamee aus Sardonyx, der sogenannte Tazza Farnese[51] und an der Spitze der wertvollsten Dinge stand unter anderem das Horn eines Einhorns[52] (also der Eckzahn eines Narwals) mit 6.000 Florin[53].

46 Der in Inventarverzeichnissen auftretende Hinweis auf „balas" oder „balay" deutete nicht auf einen Rubin, sondern aus Afghanistan stammenden Spinell. Deshalb wird in diesem Beitrag bezüglich von Rubinen in erster Stelle an dieses Material gedacht.

47 Bei den „Drei Brüdern" handelte es sich um einen Anhänger, der, wie der Name bezeugt, von drei ähnlichen Rubinen geschmückt war. Das Schmuckstück war mit Perlen besetzt (siehe: L. de Laborde, Les Ducs de Bourgogne, études sur les lettres, les arts et l□industrie pendant le XVe siècle et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le duché de Bourgogne. Paris, 1849, Nr. 2971, S. 110).

48 Die „Weiße Rose" war ein Anhänger, das aus emaillierten Blütenblättern und darin angebrachten unbearbeiteten Rubin bestand. Im Inventarverzeichnis noch ähnliche angeführt (siehe: L. de Laborde, Les ducs de Bourgogne, Nr. 979, S. 110).

49 Vom „Rubin Flanderns" ist nichts weiter überliefert und das Aussehen des Anhängers kann nur dank des Inventarverzeichnisses und der Beschreibungen der Zeitgenossen erahnt werden. Es handelte sich um einen Anhänger, welches mit dem Emblem Philipp des Guten (Stahl und Feuerstein) und Rubinen, Diamanten und Perlen ausgestattet war (siehe: L. de Laborde, Les ducs de Bourgogne, Nr. 2972, S. 110).

50 Die den Medicis gehörende teuerste Juwele „Il Libro" war ebenfalls ein Balas-Rubin (R. Duits, Gold Brocade and Renaissance Painting, S. 82).

51 Tazza Farnese, 2. Jahrhundert vor Christi, schwarz-weißer Sardonyx, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

52 Das einem Einhorn zugeschriebene Horn (eigentlich der Eckzahn eines Narwals) war verknüpft mit dem Glauben, dass dieses ebenso wie Schlangenzungen, in Wirklichkeit fossile Haizähne, gegen Gift schütze. Mit diesem Ziel wurden sie zum Beispiel in Bankettsälen aufgebracht (siehe: M. Belozerskaya, Rethinking the Renaissance, S. 139).

53 R. Duits, Gold Brocade and Renaissance Painting, S. 82.

Beim Revaler Retabel der Bruderschaft der Schwarzenhäupter wurde ebenso den Golschmiedearbeiten viel Aufmerksamkeit geschenkt. Bei der Behandlung der Edelsteine fällt die sehr gute malerische Fertigkeit auf. Am reichsten wirken die Tiara und die Brosche des Chormantels (Pluviale) Gottvaters (Abb. 2) sowie der Äbtissinnenstab der Heiligen Gertrude (Abb. 3). Den Edelsteinen wurden verschiedenen Kräfte und heilende Eigenschaften zugeschrieben, ihre Autorität führt zurück bis zur Bibel[54] und die zu den ihre Merkmale beschreibenden mittelalterlichen Lapidarien[55]. Weiterhin sind die den Thron Mariens umgebenden Broschen und Applikationen auf der mittleren Tafel bemerkenswert und ähnliche, jedoch feinere Agraffen bei den ritterlichen Heiligen (Abb. 4; 5). Insbesondere muss die Verschönerung der Kopfbedeckung des Heiligen Georg betont werden – eine Agraffe aus Gold oder vergoldetem Silber, welche von vier Diamanten geschmückt wird[56], 52 Perlen, die vermutlicherweise mehr sein sollten, wahrscheinlich 60 (ein Teil der Brosche bleibt hinter der Siegesfahne) sowie eine Feder (Abb. 6). Ähnliche Verzierungen von Kopfbedeckungen erwähnen die Quellen über die burgundischen Herzöge. So beschreibt Hofchronist Georges Chastellain das Aussehen von Philipp dem Gutem bei dessen Ankunft in Paris 1461: „Der Herzog von Burgund trug auf dem Hut eine unbezahlbare Federverzierung, diese war geschmückt mit neun großen Rubinen, fünf großen Diamanten, den drei größten und klarsten Perlen auf Erden, 62 anderen hochwertigen Perlen; auf dem Helm des Pferdes waren ebenfalls neun Rubine in Abwechslung mit unzähligen Perlen. Und auf dem Helm, welchen er (der Herzog) später trug, stach der Rubin Flanderns ins Auge, ein Wunder der christlichen Welt."[57]

Eine ähnliche Information findet sich auch über Karl den Kühnen, welche der italienische Gesandte Panigarola 1475 übermittelte: „Seine Hoheit (Karl der Kühne) kam bekleidet mit einer langen Robe aus goldenem Stoff in die Kirche, die gesäumt mit Zobel war, diese war besonders reich und Seide ersetzte Silber. Auf dem Kopf hatte er eine Mütze aus schwarzem Samt mit einer goldenen Federverzierung, die geschmückt war mit größeren Balas-Rubinen und Diamanten sowie mit großen Perlen, von denen manche der hochwertigen hingen und wo Perlen und Edelsteine so eng beieinander waren, dass es nicht möglich war, die Federn zu sehen, obwohl der erste Stiel länger als ein Finger war."[58]

54 In der Bibel werden Edelsteine an folgenden Stellen erwähnt: 2 Mose 25: 28 und Offenbarung des Johannes 21, 11: 18–21 (im letzteren werden die die Bausteine des Himmlischen Jerusalem beschrieben).

55 Die apotropäische von Edelsteinen schildert beispielsweise das Buch des Marboduse von Rennes (11.–12. Jahrhundert) „Liber de lapidibus".

56 Der Facettenschliff liefert einen Beweis für die Darstellung von den Diamanten, der als Grundlage die immanente Form von diesen Edelstein nimmt. Derartig geschliffene Diamanten kommen auch auf anderen Darstellungen zeitgenössische Schmuckstücke vor. Ich danke an dieser Stelle dem Juwelier Indrek Ikkonen für seine Bemerkungen (15. Juli 2014).

57 G. Chastellain, Oeuvres de Georges Chastellain. Bd. III. Hrsg. v. K. de Lettenhove. Brüssel: Heussner, 1864, S. 77: „Le duc de Bourgogne portoit une plume à son chapeau, de pris non extimable; et estoit garnie ycelle de neuf gros balais, cincq gros diamans, trois des plus grosses gros balais, cincq gros diamans, trois des plus grosses perles de la terre et claires à l'advenant, de soixante-deux autres perles de sorte et de grand pris; et eu chanfrain de son cheval y avoit pareillement neuf gros balais autres, entresemés de perles sans nombre. Et en salade portée après, estoit assis un riche balais de Flandres, l'outrepas de chrestienneté."

58 R. Vaughan, Charles the Bold: The Last Valois Duke of Burgundy. Woodbridge: Boydell, 2002, S. 169–170.

Auf den häufig nur als Kopie erhaltenen Portraits werden die erwähnten Herzöge nicht mit ihren herausragenden Juwelen dargestellt. Dank eines glücklichen Zufalls sind bis heute einige Aquarelle von den bekanntesten Schmuckstücken Burgunds erhalten (Abb. 1; 7), welche viele Jahre später angefertigt wurden, nachdem Karl der Kühne die Schlacht von Grandson[59] verloren hatte. Die Aquarelle wurden angefertigt in Zusammenhang mit dem Beschluss der Baseler Stadtältesten, die Gegenstände zur Deckung von Staatsschulden im Jahr 1504 an Jakob Fugger zu verkaufen, und sie sollten den Zustand der Schmuckstücke fixieren.[60] Eines dieser Agraffen, neben den bereits erwähnten, war der bekannte Federlin (Abb. 7), eine zum Tragen am Hut bestimmtes Schmuckstück, dessen Herkunft aus der burgundischen Kriegsbeute außer Zweifel steht.[61] Es handelte sich um ein pfeilförmiges Kleinod, welches von fünf Rubinen, vier Diamanten, 70 kleineren und drei größeren Perlen verziert wurde.[62] Der Urheber des Federlin war der persönliche Goldschmied von Karl dem Kühnen, Gerard Loyet, der für diese und die Anfertigung mehrerer anderer Arbeiten im Jahr 1471 bezahlt wurde.[63] Jakob Fugger verkaufte den Federlin zusammen mit einem für Karl den Kühnen angefertigten Hosenbandorden[64] später an Kaiser Maximilian I für eine bemerkenswerte Summe, nämlich 67.000 Rheinische Gulden[65].

Die Agraffe an der Mütze des Heiligen Georg des Revaler Retabels ist ebenfalls eines Fürsten wert und fungiert hier zur Betonung des Status des Heiligen. Ebenfalls darf seine Lilienform nicht unbeachtet bleiben. Als bedeutungsschwer erscheint dies vor allem wegen der Nähe der Jungfrau Maria, vor deren Füssen sich in einer Vase eine weiße Lilie und eine Schwertlilie befinden (Abb. 4; 5).[66] Das Mittelalter charakterisiert eine „Zeichenkultur" und eine sich damit verbindende symbolische Kommunikation, welche unter anderem nichtverbale Signale umfasst, was in einem unterschiedlichen Medium umgesetzt wird.[67] So markierten verschiedene Zeichen und Schmuckstücke Unterordnungsbeziehung und verfestigten die

59 Die Schlacht von Grandson erfolgte am 2. März 1476 zwischen den vom burgundischen Herzog Karl dem Kühnen angeführten Streitkräften und der Armee der Schweizer Eidgenossenschaft. Der Herzog verlor die Schlacht und war gezwungen, sein Kriegslager zurückzulassen. Die in den Zelten gefundenen, unbezahlbaren Kunstwerke und andere Ausrüstungsgegenstände verblieben beim Sieger. Deshalb sind mehrere teure Gegenstände, die einst dem Herzog von Burgund oder seinem Hof gehörten heute beispielsweise im Bernischen Historischen Museum ausgestellt.

60 F. Deuchler, Die Burgunderbeute: Inventar der Beutestücke aus den Schlachten von Grandson, Murten und Nancy 1476/1477. Bern: Stämpfli, 1963, S. 120–121.

61 H. van der Velden, The Donor's Image, S. 58–59.

62 F. Deuchler, Die Burgunderbeute, S. 121.

63 H. van der Velden, The Donor's Image, Appendix I, Doc. 5, S. 311: „Et Pour avoir fait une plume a jour de fil d'or trait et lassee en maniere de chevrons, garny de quatre bien gros dyamans, quatre gros balais et tros bien grosses perles; et au dessoubz d'une bien grosse table de balay, assise en une rousse double esmaillie de blanc, et au long de ladicte pierre de soixantedix grosses perles barlans."

64 Den erwähnten Hosenbandorden fertigte offenbar ebenfalls Gerard Loyet an und er unterschied sich von den gewöhnlichen (goldenes, gesticktes Motto auf blauem Band) durch eine Vielzahl von großartigen Edelsteinen (siehe: Charles the Bold: Splendour of Burgundy. Hrsg. v. S. Marti, T.-H. Borchert, G. Keck. Brüssel: Mercatorfonds, 2009, S. 279).

65 F. Deuchler, Die Burgunderbeute, S. 122.

66 Die weiße Lilie symbolisiert die Reinheit Mariens, die Schwertlilie ihre Leiden. Die bekannte Wappenlilie basiert nicht auf der weißen Lilie (*Lilium candidum L.*), sondern gerade auf der Schwertlilie(*Iris L.*). Man möchte auch an dieser Stelle auf der nobilitierende Eigenschaft der Lilienagraffe aufmerksam werden. (Siehe: L. Behling, Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei. Köln: Böhlau, 1967.)

67 B. Franke, Die sechzehn französisch-burgundischen Agraffen im Essener Münsterschatz. – ...wie das Gold den Augen leuchtet: Schätze aus dem Essener Frauenstift. Hrsg. v. B. Falk, T. Schilp, M. Schlagheck. Essen: Klartext, 2007, S. 229.

Loyalität.[68] Die Konstruktion der Beziehung mit Hilfe eines Zeichensystems verdeutlicht das Diptychon von Wilton[69], auf dem der englische König Richard II mit seiner Begleitung sowie die Jungfrau mit den Engeln Agraffen mit einem Hirsch tragen, das Motto des Königs, wodurch das Recht des Herrschers auf die Macht legitimiert wird.[70] Die Verzierung der Kopfbedeckung des Heiligen Georg gibt offenbar ein Zeichen seines ritterlichen Einsatzes für die Jungfrau Maria, unter deren Schutz der Heilige wiederum steht. Es darf der Aufmerksamkeit nicht entgehen, dass der Heilige Georg nach fürstlichem Vorbild abgebildet wird.

Als symbolisch geladen erscheinen auch die den Thron umgebenen Broschen und die Applikationen in Stern- und Sonnenmotiv zu sein (Abb. 4; 5).[71] Die Broschen bestehen aus von Perlen verzierten und blau und rot polierten (Cabochon) Edelsteinen. Blau und Rot sind die traditionellen Farben der Gottesmutter Maria, dabei wird ihre Position als himmlische Königin betont, verweisend auf Treue und Demut (blau) sowie hinweisend auf Liebe und Leiden (rot). Dieselben Farben wiederholen sich in Mariens Kleidung und erscheinen als Edelsteine erneut auf dem goldenen Band des blauen Unterrocks wieder, umrandet von einer goldenen Stickerei die auf Lilienmotiven basiert. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die auf dem Revaler Retabel abgebildeten Goldschmiedearbeiten zu den teuersten möglichen gehörten und sich sowohl auf die Traditionen der Kirche als auch des Hofs stützten, wobei teure Materialien und die mit ihnen verbundenen Heil- und Schutzfunktionen von wichtiger Bedeutung waren. Der Preis dieser Gegenstände ist schwer herauszufinden, doch es mag spekuliert werden, dass er nicht niedriger war als derjenige der wichtigsten Juwelen in den fürstlichen Sammlungen. Dies belegen das Material der Lilienverzierung (Gold?) sowie die imposante Form der „Federlin" sowie die Edelsteine, Diamanten, zusammen mit zahlreichen Perlen, deren Entsprechungen bei den damaligen Verewigungen von Juwelen gefunden werden können.

68 Als Beispiel könnte eine goldemaillierte Brosche mit dem Portrait Karls V (1520, Kunsthistorisches Museum, Wien) angeführt werden, welche als Markierer für Unterordnungsverhältnisse fungieren könnte (siehe: M. Belozerskaya, Luxury Arts of the Renaissance, S. 85).

69 Wilton-Diptychon, ca. 1395–1399, National Gallery, London.

70 B. Franke, Die sechzehn französisch-burgundischen Agraffen im Essener Münsterschatz, S. 230.

71 Die Stern- und Sonnenmotive bringen den Gedanken schnell auf die Offenbarung des Johannes 12.1, wo steht: „Dann erschien ein großes Zeichen am Himmel: eine Frau, mit der Sonne bekleidet; der Mond war unter ihren Füßen und ein Kranz von zwölf Sternen auf ihrem Haupt." Ohne dies überinterpretieren zu wollen, sollte dennoch erwähnt werden, dass die sogenannte apokalyptischer Weib als ikonografischer Typ auch sehr populär unter den Dominikanern war. In diesem Zusammenhang ist diese Bemerkung relevant, denn für den ursprünglichen Standort des Retabels wird das Katharinenkloster der Dominikaner gehalten und für die möglichen Berater bei der Zusammenstellung des ikonografischen Programms die Mönche des Klosters (siehe: A. Mänd, Lucia legendi meister identifitseeritud?, S. 188; A. Mänd, The Altarpiece of the Virgin Mary of the Confraternity of the Black Heads in Tallinn, S. 51). Im Kontext des Retabels wird Maria als gekrönte sowie thronende himmlische Königin dargestellt.

Der geschätzte Wert der Seiden- und Goldstoffe des Revaler Retabels

Beim Revaler Retabel spielen teure Seiden- und Goldstoffe eine wichtige Rolle, mit Hilfe der Abstufung der Stoffe wird eine Steigerung der Feierlichkeit erreicht. So wird es in der ersten geöffneten Position von dem in der Seidenhierarchie mit niedrigerem Preis eingestufte, mit *a inferriata*-Muster versehene dunkelgrünen Damast (Abb. 2) und in der feierlichsten Position mit teurem Goldtuch verziert (Abb. 3). Unerwähnt darf auch das sich zu den Füßen der Gottesmutter Maria befindliche, mit Goldfäden durchwebte, ebenfalls mit einem Muster *a inferriata* verzierte Kissen aus Samt nicht bleiben (Abb. 8). Für die Herstellung von Seide waren im 15. Jahrhundert vor allem die italienischen Städte Florenz, Venedig, Genua und Lucca bekannt. In Italien wurde der Stoff in Ellen (*braccio*) gemessen und obwohl die Breite der in verschiedenen Städten gewebten Stoffe sowie die Farben der Webkanten festgelegt waren, wurden diese unter den Bedingungen einer harten Konkurrenz von anderen Zentren imitiert. Wegen des Fehlens von schriftlichen Quellen ist die Zuordnung der erhaltenden Stoffe zu konkreten Herstellungszentren erschwert. Auf den örtlichen Märkten waren Stoffe sehr verschiedener Qualität und zu unterschiedlichen Preises zu finden. Der Seidenmarkt blieb während der Renaissance relativ stabil, worauf sowohl die geringe Schwankung des Grund- als auch des Verkaufspreises hinweisen.[72] Den Preis der Stoffe bestimmte vor allem ihre teure Herstellungsweise auf Webstuhl, sowie die Größe und Komplexität der Muster.[73] Im Allgemeinen galt die Regel, je größer und asymmetrischer das Muster war, um eine desto teurere Textilie handelte es sich.[74] So kostete *a griccia*-Samt in Italien nahezu am meisten. Es handelte sich um einen Stoff, der seit Beginn des 15. Jahrhunderts mit gewellten, aus dem Ranken und Blüten zusammensetzenden, Granatapfelmuster verknüpft wurde.[75] Für einen solchen Samt kann der sich im Hintergrund des Revaler Retabels befindliche, goldene Stoff (Abb. 3) gehalten werden. Unter den Seidenstoffen bedurfte Samt der meisten Arbeit[76] und ein wichtiger Aspekt bei der Preisregulierung war die Verwendung von Metallfäden[77], was aus Goldtüchern[78] einen der teuersten Stoffe machte. Den Preis beeinflusste, wenn auch weniger, auch die Farbe des Stoffes. Er war höher im Falle von roten Textilien[79]. Diese umfassten sowohl dunkel- als auch karminrot, purpur und rosa.

72 R. Duits, Gold Brocade and Renaissance Painting, S. 70.
73 L. Monnas, Merchants, Princes and Painters: Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings, 1300–1550. New Haven: Yale University Press, 2008, S. 23.
74 L. Monnas, Merchants, Princes and Painters, S. 23.
75 L. Monnas, Merchants, Princes and Painters, S. 23, 302.
76 L. Monnas, Merchants, Princes and Painters, S. 23.
77 Die beim weben verwendeten Goldfäden konnten auf sehr verschiedene Weisen hergestellt worden sein. Es wurde ein Unterschied zwischen den Goldfäden aus den verschiedenen Zentren wie Florenz, Lucca und Venedig gemacht, aber auch zwischen denen aus Brügge und Köln. Als „Feingold" jedoch bezeichnete man einen um die Seide gewickelten, vergoldeten Silberstreifen (siehe: L. Monnas, Merchants, Princes and Painters, S. 299).
78 Als Goldtuch wurden Textilien bezeichnet, die einen sogenannten Goldfaden enthielten (häufig mit Seidenfaden gewebt). Vom Anteil der Fäden aus Edelmetall hing es nicht ab, ob ein bestimmter Stoff typologisch für Goldtuch gehalten wurde oder nicht. Das letztere aber beeinflusste den Preis (siehe: L. Monnas, Merchants, Princes and Painters, S. 299).
79 Um Rot zu erhalten wurde aus Insekten gewonnene Farbe eingesetzt (*Kermes vermilio, Porphyrophora polonica, Porphyrophora hameli Brandt*), was in Italien als *kermisi* oder *grana* bekannt war (L. Monnas, Merchants, Princes and Painters, S. 25).

Bezüglich des goldenen Hintergrunds in der feierlichsten Stellung des Revaler Retabels handelt es sich um *a griccia*-Samt oder im gegebenen Fall um Goldtüchern (Brokat) mit einem karminrotem Muster. Gesondert sollte dem einheitlichen Goldgrund Aufmerksamkeit geschenkt werden. Hierbei ist es wichtig, dass im gegebenen Fall die Textur des Stoffes nicht imitiert wird, was erlaubt hätte, Folgerungen über die Fadendichte, das Vorhandensein von Goldösen (*bouclé*[81]), (*alto e basso*[80]) Samt und anderes mehr zu treffen. Die Ursachen sind in der kunsttechnologischen Methodik der Erschaffung einer Textilienimitation zu suchen.[81] Die Dichte der Goldfadengeflechts und dadurch auch das Gewicht spielte bei der Preisbildung von Stoff zweifelsohne eine wichtige Rolle.[82] Beispielsweise im Fall des im Berner Historischen Museums ausgestellten Samts[83], der offenbar Karl dem Kühnen gehört hatte (die Ähnlichkeit mit dem Revaler goldenen Hintergrund ist typologisch)[84], dabei bildete das Granatapfelmuster des Goldbrokats den Samt auf mehreren Ebenen, was eng gewebte Goldösen (*alluciolato*[85]) ergänzten. Beim Revaler Werk werden die allgemeinsten Charakteristiken der Goldtücher angegeben, bei denen ungeachtet des Fehlens der Genauigkeit versucht wurde, mit wenigen, jedoch ausreichenden Mitteln deren Luxus zu kommunizieren. Rembrandt Duits hat angeboten, dass im Falle der teuersten Textilien der Anteil von Goldfäden 2/3 des Stoffes umfasste[86], in etwa so kann dies auch über den hier besprochenen Goldbrokatsamt mit Granatapfelmuster gesagt werden. Samt mit einem solchen Goldanteil könnte etwa 16 Florin für die Elle (*braccio*) gekostet haben.[87] Es wurde vermutet, dass zur Anfertigung eines Kleidungsstücks in etwa 25 Ellen Stoff nötig gewesen waren, was beispielsweise für Cosimo de Medici 5%, jedoch vom Standpunkt des Herzogs von Burgund her nur 0,75% des Jahreseinkommens (mit dem Stand von 1432) bedeutet hätte.[88] Vom Gesichtspunkt eines durchschnittlichen Menschen von heute kann

80 Unter dem Namen *Alto e basso* war in Italien und andernorts mehrschichtiger Samt bekannt, der zwei- oder auch seltener dreimal geschnitten sein könnte. Im Zusammenhang mit dem Revaler Retabel können wir nur von einschichtigem Samt reden, was belegt wird durch das dunkelrote Muster im goldenen Hintergrund, das einen reliefartigen Eindruck hinterlässt.

81 Gemalt wurde unter Einsatz von verschiedenen mechanischen Techniken. Hilfsmittel war offensichtlich Pauspapier oder eine Lochpause und der Goldstoff wurde in der Technik der Lüstermalerei angefertigt (siehe: K. Palginõmm, Der dem Meister der Lucialegende zugeschriebene Revaler (Tallinner) Retabel, S. 137; K. Palginõmm, Mai Lumiste und der Problemkreis des Schaffens des Meisters der Lucialegende.– Kunstiteaduslikke Uurimusi 2013, vol. 22 (3/4), S. 80, 90.

82 R. Duits, Figured Riches: The Value of Gold Brocades in Fifteenth-Century Florentine Painting. – Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 1999, vol. 62, S. 64.

83 *A griccia*-Seidensamt mit Granatapfelmuster, *alluciolato*, drittes Viertel des 15. Jahrhunderts, Historisches Museum, Bern.

84 Die Ähnlichkeit ist allgemeiner Natur – beide sind *a griccia*-Samt, was zum Ende des 15. Jahrhunderts das ihm eigene Granatapfelmuster charakterisiert, in den Details sind sie aber entschieden unterschiedlich. Dagegen lohnt es sich aber, daran zu erinnern, dass in den Details die auf dem Nikolaus-Retabel des Meisters der Lucialegende (Ende des 15. Jahrhunderts, Groeningemuseum, Brügge) abgebildete Bischofsrobe und die Berner Textilie ähnlich sind. Uns bleibt nur zu wundern, wie gut der Meister diese Textilie kannte. Zu der Zeit, als das Werk des Meisters der Lucialegende angefertigt wurde, war der Besitzer der Textilie, Karl der Kühne, bereits lange gefallen und seine missglückten Schlachten hatten viel Eigentum in die Hände der Schweizer gebracht (siehe: K. Palginõmm, Der dem Meister der Lucialegende zugeschriebene Revaler (Tallinner) Retabel, S. 131).

85 Beim *alluciolato*-Samt sind die Goldösen (*bouclé*) dicht gewebt.

86 R. Duits, Figured Riches, S. 64–65.

87 R. Duits, Figured Riches, S. 64–65.

88 R. Duits, Gold Brocade and Renaissance Painting, S. 92.

dies verglichen werden mit einem Stück Designerkleidung, das über 1.200 britische Pfund kosten würde.[89]

Somit ist der Goldstoff auf dem Revaler Retabel ein Luxus der höchsten Klasse, welcher nur den Reichsten erreichbar war. Neben dem *a griccia*-Samt werden auf dem Retabel im Kontext von italienischen Stoffen noch grüner Damast der Sorte *a inferriata* und Seidensamt mit *Bouclé*-Effekt als Bezug des Kissens vor den Füßen Marias dargestellt, was gewöhnlich als *velluto alluciolato* bezeichnet wird. Darüber hinaus wird hinter dem Thron Gottvaters und der Mutter Gottes aus verflochtenen Zweigen gebildeter Goldstoff mit Muster abgebildet, dessen sozusagen samtener Teil anfänglich blau gewesen war.[90] Vom Beginn des 15. Jahrhunderts stammt die Information, dass grüner Damast mit Goldfaden das Burgunder Gericht vier Florin kostete, mit Goldfaden gewebte *velluto raso* 7,2 Florin und karminroter Satin mit Goldfaden acht Florin per Elle (*braccio*).[91] Dieses Beispiel belegt, wie sehr sich die Preise teurer Textilien unterscheiden konnten.

Was Livland betrifft, so finden sich über die Preise der gewöhnlichen Stoffsorten viele Informationen, besonders in der Buchführung der Revaler Kaufleute und der Gilden. Über wertvolle Stoffe wissen wir deutlich weniger. Im Verzeichnis des Besitzes der Katharinenkirche der Schwarzenhäupter in Riga wurde ein von Goldfaden durchzogenes[92] Messgewand (Kasel) im Jahr 1441 mit 15 Rigaer Mark bewertet[93]. In der Jakobikirche in Riga wurde 1436 ein Stück blauer Seidensamt vermerkt, aus dem geplant war, ebenso eine Kasel anzufertigen. Der Preis des Samts betrug vier Mark für die Elle.[94] Um das Jahr 1500 bezahlte die Nikolaikirche in Reval für einen Chormantel aus Goldbrokat 12 ¼ Mark.[95] Diese Preise können nicht für sehr hoch gehalten werden. Deutlich wertvoller war 1494 ein anlässlich der Verhandlungen in Moskau von den Gesandten der Hanse verpfändeter Goldbrokat (*guldenstucke*), dessen Preis per Elle auf acht Rheinische Gulden (16 Rigaer Mark) eingeschätzt wurde. Dieser angeführte Preis lag nur um die Hälfte niedriger als der des teuersten italienischen Brokatsamts. Insgesamt gab es von diesem Stoff rund 102 Ellen also über 50 m, im Gesamtwert von 815 Gulden.[96] Zu den wertvollen Textilien zählten auch der in Flandern gefertigte beste Chormantel der Nikolaikirche, eine Kasel und zwei Roben, deren Material wohl unbekannt ist, doch die alle mit goldenen Borten versehen waren. Sie kosteten zusammen 250 Rheinische Gulden.[97]

Aus Livland kennen wir Beispiele von noch teureren Textilien. 1498 kaufte der Bischof von Ösel/Saaremaa, Johannes III Orgas, vom Kaufmann Goswin Engelbrecht

89 R. Duits, Gold Brocade and Renaissance Painting, S. 92.
90 E. Põld, Restaureerimistööst Püha Lucia legendi Meistri Maarja altari korrastamisel ja hooldamisel. – Teine elu: Kultuuriväärtuste restaureerimisest. Toim. E. Valk-Falk. Tallinn: Kunst, 1979, S. 122.
91 R. Duits, Gold Brocade and Renaissance Painting, S. 75–76.
92 *Mit golde ingesprenget* könnte eher als „mit Gold bestickt" übersetzt werden (vgl. A. Mänd, Kirikute hõbevara, S. 198); (Zur Wortbedeutung siehe: J. Grimm, W. Grimm, Deutsches Wörterbuch. Bd. 3. Leipzig: Hirzel 1862, Spalte 304–305).
93 LUB Bd. 9, Nr. 704.
94 LUB Bd. 8, Nr. 376; A. Mänd, Kirikute hõbevara, S. 196.
95 Tallinna ajaloo lugemik. Dokumente 13.–20. sajandini. Koost. T. Kala, J. Kreem, L. Kõiv, K. Mäeorg, A. Mänd, T. Parts. Tallinna Linnaarhiivi toimetised 14. Tallinn, 2014, S. 91.
96 LUB Abt. 2, Bd.1, Nr. 32.
97 Tallinna ajaloo lugemik, S. 90–91.

für 1.000 Rigaer Mark ein kompletter Messornat, der aus Chormantel, Kasel und zwei Tuniken bestand. Den größten Teil dieses Preises bildeten die Kosten für sechs Ellen Goldbrokat.[98] Hier handelte es sich um das Amtsgewand eines Bischofs, vergleichbar mit einem Reichsfürsten. Für den sein Gewand wurden nur die teuersten Materialien angeschafft, etwa zehn Mal teurer als die in Moskau verpfändeten und fünf Mal wertvoller als die besten italienischen Sorten. Die Dicke und die Dichte der Goldfäden dieses Stoffes kann man sich kaum vorstellen. Unter anderem erwarb der Bischof zusätzlich zum Messornat vom selben Kaufmann auch ein Kreuz. Dessen Material wird im Dokument wohl nicht erwähnt, doch der Preis des Kreuzes – 100 Rheinische Gulden – lässt keine Zweifel aufkommen, dass es sich um reines Gold handelte.[99] Es kann vermutet werden, dass der größte Anteil des Preises nicht bei der Goldschmiedearbeit lag, sondern bei den Materialkosten, weshalb das Kreuz auch so viel wie 100 Rheinische Gulden gewogen haben könnte, also etwa 325 g.

Die Bank- und Kissenbezüge des Revaler Retabels – sehr wertvolle Textilien?

In der feierlichsten Position des Revaler Retabels werden hinter dem Heiligen Franziskus und der Heiligen Gertrud mit Verdüren[100] bedeckte Bänke und Kissen abgebildet (Abb. 3). Im 15. Jahrhundert gehörten Tapisserien zu den teuersten Luxuswaren und bei ihrer Herstellung ragten zu unterschiedlichen Zeiten mehrere niederländische Städte vor wie Arras, Brüssel, aber auch Brügge (die letztere wurde ganz besonders mit Verdüren verknüpft[101]). Figurale Tapisserien bildeten lange Serien, die ganze Säle umfassten und waren sowohl mit Seiden- als auch Metallfäden hergestellt worden.

Die Verdüren waren in erster Linie für die privaten Kammern gedacht und konnten in ihren Preisen stark variieren. Die bekanntesten, auf spezielle Bestellung gefertigten Verdüren zählten zu den höchst wertvollsten Gegenständen und stammten aus dem Besitz von Philipp dem Guten, sie waren gleichzeitig die ältesten ihrer Art.[102] Die ursprünglich achtteilige *chambre* bestellte der Herzog aus Brüssel bei Jehan le Haz und das Werk wurde 1466 fertig.[103] Diese *fine verdure*, wie sie in zeitgenössischen Quellen bezeichnet wurde, kostete insgesamt 2.131 Livre und 7 Sou, gleichzeitig betrug das Jahreseinkommen des Herzogs 1467 insgesamt 33.656 Livre, 19 Sou und vier Denar.[104] Die Verdüre bildete zahlreiche unterschiedliche Pflanzen ab und war mit den herzöglichen Emblemen und Wappen versehen. Es wird vermutet, dass die symbolische Bedeutung ein ewig blühender,

98 LUB Abt. 2, Bd.1, Nr. 670.
99 LUB Abt. 2, Bd.2, Nr. 570 (wegen des Todes des Kaufmannes erhielt der Bischof das Kreuz jedoch nicht, weshalb er 1503 von den Erben die Rückzahlung des im Voraus gezahlten Geldes forderte).
100 Als Verdüren werden Tapisserien bezeichnet, deren Thema die Natur ist (hauptsächlich Pflanzenmotive).
101 G. Delmarcel, Flemish Tapestry. New York: Abrams, 2000, S. 181.
102 A. Rapp Buri, M. Stucky-Schürer, Burgundische Tapisserien. München: Hirmer, 2001, S. 389.
103 A. Rapp Buri, M. Stucky-Schürer, Burgundische Tapisserien, S. 134.
104 A. Rapp Buri, M. Stucky-Schürer, Burgundische Tapisserien, S. 134.

paradiesischer burgundischer Staat gewesen sein könnte.[105] Diese *fine verdure* ging in der Schlacht von Grandson verloren und heute sind die erhaltenen Tapisserien im Berner Historischen Museum ausgestellt. Als Verdüren der feierlichsten Stufe können wir uns gerade dieses Werk vorstellen. Monica Stucky-Schürer und Anna Rapp Buri, die den burgundischen Tapisserien eine Monografie gewidmet haben, betonen, dass dieses Niveau, wie beim eben erwähnten Ensemble, später nicht mehr erreicht wurde und bei den übrigen erhaltenen Bildteppichen handle es sich bereits um deutlich einfacher angefertigte Werke.[106]

Viele Verdüren wurden auf besondere Bestellung hergestellt. So schreibt Alessandro Gondi, der im Jahr 1490 eine vergleichbare Tapisserie wie sein in Brügge lebender Verwandter Antonio Gualterrotti haben möchte: „Antonia Gualterrotti hat mir gesagt, dass seine (Tapisserie) 45 Dukaten in Groschen gekostet hat und (er) schrieb, dass derselbe Meister dies anfertigte und (dieser?) verdiente gut, denn sie machen Dinge beim zweiten Mal besser als beim ersten Mal. Und er sagte mir, dass die Verdüre breit sein soll und offen und groß sowie nicht von so einer kleinformatigen Sorte und diese Werke aus Seide (sollen) den Farben der Tiere (entsprechen). (Wer) könnte ein besserer Meister (sein), ich weiß es nicht."[107] Doch Verdüren werden auch in Inventarverzeichnissen des 15. Jahrhunderts in Florenz erwähnt, die jedoch die Verhältnisse von bescheideneren Haushalten fixierten.

Verdüren auf Bänken, Kommoden, als Bettauflage und Baldachin waren sehr gewöhnlich und geschätzt gerade wegen ihrer Widerstandsfähigkeit.[108] Auch bezüglich des Revaler Retabels kann die Darstellung von günstigeren Verdüren vermutet werden, die auf dem Markt als Massenware gekauft werden konnten, vom Stoffballen konnte ein Stück geeigneter Länge abgeschnitten werden.[109] Die routinemäßige Umsetzung der Tapisserien mag erahnt werden wegen der Mustermotive links von Franziskus und rechts von der Heiligen Gertrud (auf beiden Seiten dieser beiden werden unten Pflanzen ähnlicher Darstellung abgebildet).[110] Auf dem Revaler Retabel erscheinen die Heiligen im Paradies, welches erschaffen wird mit Hilfe von Luxusgegenständen. So vermögen wir zu denken, dass auch im vorliegenden Zusammenhang die Verdüren die paradiesische Blüte symbolisieren. Es treten dort mehrere Pflanzen auf, Veilchen, Erdbeeren und Gänseblümchen, welche wir ebenso auf Gemälden antreffen, die einen Paradiesgärtlein darstellen.

Was die Preise von Verdüren in Livland betrifft, dann verfügen wir nur aus einer etwas späteren Zeit über Angaben, was diese Daten über die relativen Kosten nicht weiter beeinflussen dürfte. Im Jahr 1547 kostete eine in Enghien gefertigte

105 A. Rapp Buri, M. Stucky-Schürer, Burgundische Tapisserien, S. 134.
106 A. Rapp Buri, M. Stucky-Schürer, Burgundische Tapisserien, S. 390.
107 P. Nuttall, From Flanders to Florence: The Impact of Netherlandish Painting, 1400–1500. New Haven: Yale University Press, 2006, S. 80, 274.
108 T. P. Campbell, Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence [Catalogue, published in conjunction with the exhibition „Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence", held at The Metropolitan Museum of Art, New York, 12 March – 19 June, 2002], New Haven: Yale University Press, 2002, S. 32.
109 P. Nuttall, From Flanders to Florence, S. 79.
110 Da die Verdüre auch in einer ähnlichen Form auf anderen Retabeln des Meisters auftritt, dann kann letztlich nicht die Möglichkeit ausgeschlossen werden, dass die Wiederholung des Musters wohl auf kunsttechnologischen Ursachen beruht.

Verdüre für den Rat der Stadt Reval nur vier Schilling und zwei Pfennig per Elle, was ein ausgesprochen niedriger Preis war.[111]

Das mit Fell gefütterte Überkleid der Gottesmutter – mittelalterliches Scharlach?

Die auf der mittleren Tafel des Revaler Retabels thronende Muttergottes trägt ein mit Pelz gefüttertes rotes Kleid, worüber sie einen, jetzt schwarz gewordener, jedoch offenbar anfangs dunkelblauen Mantel trägt (Abb. 4; 5). Unter der roten Robe befindet sich ein blaues Unterkleid, das gesäumt wird von einem mit Edelsteinen besetzten goldenen Borte. Die luxuriös aufgebaute Bordüre gibt im Rahmen des Retabels auf die beste mögliche Weise einen Eindruck des flämischen Detailrealismus und unterscheidet sich von den übrigen Textilien dadurch, dass versucht wird, die feine Stofftextur weiterzugeben. Bei Mariens rotem Kleid handelt es sich offenbar um eine teuere Stoffsorte – um Scharlach. Dies war Stoff aus feinem Garn (verfilzte und geschorene Friese), der in sehr unterschiedlichen Farbtönen zu finden war.[112] Bei Scharlach handelte es sich um die luxuriöseste Textilie, die in Westeuropa hergestellt wurde und deren Preis von der Qualität der englischen Wolle und der Farbe (Kermes) bestimmt wurde, dabei war am bekanntesten karminrotes Tuch.[113] Als die hauptsächlichen Hersteller von Scharlach bildeten sich vor dem 16. Jahrhundert die Städte Flanderns und Brabants heraus, aber zum Beispiel auch Florenz in Norditalien. Bei der flämischen Malerei ist bemerkenswert, wie Brokate und Seidenstoffe exakt weitergegeben werden, und es wird vermutet, dass die Künstler ihre Aufmerksamkeit auch örtlichen Erzeugnissen zuwandten und diese so in ihrem Schaffen feierten. Es wurde angenommen, dass dies bei Jan van Eycks Madonnen und dem Gottvater des Genter Retabels[114] sowie beim Portrait der Ehefrau des Meisters[115] der Fall war.[116] Margarethe van Eycks Portrait ist besonders hervorzuheben, denn die Dame trägt ein mit Pelz gesäumtes Kleid aus karminrotem Scharlach – auch das Überkleid der Maria des Revaler Retabels ist mit Pelz besetzt.

Wenn diese Textilie die lokale Identität durch die Verewigung eines landeseigenen Erzeugnisses ausdrückt, dann sollte noch ein weiterer Aspekt beachtet werden. Als Vorbild der mittleren Tafel in Reval wird ein Dirk Bouts zugeschriebenes, doch nicht erhalten gebliebens, Retabel der Gottesmutter Maria gehalten,

111 U. Mankin, Tallinna raesaali piltvaibad. – Vana Tallinn III (VII). Tallinn: Estopol, 1993, S. 47.
112 Zum Termin Scharlach siehe: John Munro „Scarlet". – Encyclopedia of Medieval Dress and Textiles in the British Isles, c. 450 – 1450. Eds. G. R. Owen-Crocker, E. Coatsworth, M. Hayward, K. Watts. Leiden: Brill, 2012, S. 477–481.
113 Roter Scharlach war an sich nicht teurer als diese Stoffart in anderen Tönen (siehe: Encyclopedia of Medieval Dress and Textiles in the British Isles, S. 479).
114 Jan van Eyck, Das Genter Retabel, 1432, Sint Bavo, Gent.
115 Jan van Eyck, Margarethe van Eyck, 1439, Groeningemuseum, Brügge.
116 L. Monnas, Silk Textiles in the Paintings of Jan van Eyck. – Investigating Jan van Eyck. Eds. S. Foister, S. Jones, D. Cool. Turnhout: Brepols, 2000, S. 147; L. Monnas, Merchants, Princes and Painters, S. 34.

welches sich wahrscheinlich mal in einer der Brügge Kirchen befand.[117] Diese Madonnendarstellung diente als Vorbild für mehrere Künstler der Zeit, von denen die Version der Capilla Real de Granada[118] als die exakteste Wiedergabe gilt.[119] Bezüglich des Revaler Retabels wurde es anlässlich der anfänglichen Version mit eigenen Elementen[120] für nötig gehalten, nur den angehobenen Überkleidsaum Mariens und den vor ihren Füßen liegenden Kissen darzustellen – wobei weder das Kissen noch das hinter Marias Rücken hängende Ehrentuch mit einem ähnlichen Muster[121] ausgestattet ist, wie es das verschwundene Original von Dirk Bouts voraussichtlich hatte. Wichtig werden hier mehrere Aspekte. Der Meister hält es für notwendig, gerade dieses Motiv einzusetzen, dessen Funktion in einer Betonung der luxuriösen Pelzfütterung des Kleids liegt. Gleichzeitig beschließt er, bei der Imitation von Ehrentuch und Kissenbezug zwei verschiedene Materialien zu verwenden. Dies macht er offenbar aus dem Grund, dass die Verehrung von Stoffen im Rahmen des Retabels ein *Ding an sich* ist. Mit dem Stil Brügges kommuniziert gleichzeitig das lokale Vorbild als auch das landeseigene Erzeugnis (unter anderem kannte man auch das sogenannte Brügger Scharlach[122]). Den Argumenten Lisa Monnas folgend, wonach die flämischen Meister mit der Darstellung dieser Textilien ein Kompliment den einheimischen Produzenten machten[123], sollte erwähnt werden, dass im Spätmittelalter der Textilhandel in Konkurrenz zu England steht[124], was die Meister noch eher motivieren könnte, die landeseigenen Produkte abzubilden. Möglich, dass Brügges wirtschaftliche Situation, genauer gesagt eine Krise, es verursachte, Luxusgüter in einer derart schwer wiederholbaren Dichte im Rahmen eines Retabels darzustellen, deren Adressat Kaufleute der Hanse waren, die noch vor einiger Zeit, vor dem Jahr 1491, in Brügge nicht willkommen waren.[125]

117 D. Martens, La „Madone au trone arqué" et la peinture Brugeoise de la fin du Moyen âge. – Jahrbuch der Berliner Museen (Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen. Neue Folge) 1993, Bd. 35, S. 131–174.
118 Der Meister von Baroncelli, Die Muttergottes Maria, Ende des 15. Jahrhunderts, Capilla Real, Granada.
119 D. Martens, La „Madone au trone arqué" et la peinture Brugeoise de la fin du Moyen âge, S. 131.
120 Den nicht erhaltenen Retabel charakterisierten die gekrümmten Armlehnen des Throns der Gottesmutter (deshalb ist das Werk auch bekannt als „Madone au trone arqué – Madonna auf dem gebogenen Thron"). Maria und das Kind werden auf zwei Seiten von Engeln umgeben, dazu kommen symmetrische kleine Thronfüße und Fenster (siehe: D. Martens, La „Madone au trone arqué" et la peinture Brugeoise de la fin du Moyen âge, S. 132–135).
121 Der Meister der Lucialegende benutzt das verschollene Werk von Dirk Bouts wiederholt und orientiert sich gewöhnlich stets am anfänglichen Vorbild der Wiederholung des Musters von Kissen und Ehrentuch (siehe: D. Martens, La „Madone au trone arqué" et la peinture Brugeoise de la fin du Moyen âge, S. 135–145).
122 J. Munro, The Medieval Scarlet and the Economics of Sartorial Splendour. – Cloth and Clothing in Medieval Europe. Essays in Memory of Professor E. M. Carus-Wilson. Eds. K. G. Ponting, N. B. Harte. London: Heinemann, 1983, S. 38.
123 L. Monnas, Silk Textiles in the Paintings of Jan van Eyck, S. 147.
124 J. Munro, Hanseatic Commerce in Textiles from the Low Countries and England during the Later Middle Ages: Changing Trends in Textiles, Markets, Prices and Values 1290–1570. – Von Nowgorod bis London: Studien zu Handel, Wirtschaft und Gesellschaft im mittelalterlichen Europa. Festschrift für Stuart Jenks zum 60. Geburtstag. Hrsg. v. M.-L. Heckman, J. Röhrkasten. Göttingen: V & R Unipress, 2008, S. 97–98.
125 Der wirtschaftliche Niedergang Brügges wurde sowohl durch wiederholte Probleme mit Maximilian I, des späteren Kaisers, als auch durch die allmähliche Füllung des Zwin-Kanals mit Ablagerungen, welche den Schiffsverkehr behinderten, bedingt. Die Hansekaufleute wurden wiederholt gezwungen, die Stadt zu verlassen und in Antwerpen Handel zu betreiben. Die angeführten Verwirrungen und Probleme hatten langfristige Folgen, so ersetzte Antwerpen Brügge als Handelszentrum schließlich im 16. Jahrhundert (siehe: W. Blockmans, W. Prevenier, The Promised Lands: The Low Countries under the Burgundian Rule, 1369–1530. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999, S. 196–205, 214–216; K. Palginõmm, Luxusartikel auf dem Revaler Retabel des Meisters der Lucialegende als eine Einladung in die Stadt Brügge, S. 106–108).

Der Stoff war sicherlich eine für die Kaufleute erhältliche Luxustextilie, die abgebildeten mehrfarbigen Wämse der Männer belegen dies deutlich (Abb. 9). Dennoch konkurrierten die teureren Scharlache im Preis mit Seidenstoffen[126] und es erscheint als vernünftig zu vermuten, dass die Mutter Gottes, Maria, die bestmögliche Kleidung trug. Erinnern wir an dieser Stelle an die im Testament von Hans Bouwer, einem reichen Revaler Kaufmann und Schwarzenhaupt, aufgezählten Tuchsorten, von denen alle aus den Niederlanden stammten und wobei die teuersten Sorten wie Stoff aus Amsterdam, Gouda, Leiden und Den Haag 21–34 Mark und die günstigste, aus Naarden, 10–12 Mark das Stück kosteten.[127]

Orientalische Teppiche und Majolika auf dem Revaler Retabel und ihr geschätzter Wert

Einen orientalischen Teppich, entsprechend dem auf dem Revaler Retabel abgebildeten (Abb. 8), konnten sich nur die reichsten Menschen leisten und andererseits gab es auf dem Markt modische Teppiche nur in begrenzter Menge, was ihren Preis weiter steigerte.[128] Teppiche werden auf dem Bild wohl oft unter den Füßen dargestellt, doch dies war keine verbreitete Praxis. Diese Textilien waren so rar und teuer, dass sie eher als Tisch- oder Kommodenbedeckung eingesetzt wurden, um sie vor Abnutzung zu schützen. Ein großartiges Beispiel dieser Praxis findet sich auf dem Diptychon von Hans Memlings Maarten van Nieuwenhove[129], wo sich vor dem jungen Brügger und der Jungfrau Maria auf dem Fensterbrett ein orientalischer Teppich befindet. Auf den Fußboden wurden die Teppiche in den Niederlanden erst seit dem 18. Jahrhundert gelegt. Als Folge dessen nutzten sich wohl einige der ältesten Beispiele ab.[130] Die Kosten der Teppiche konnten variieren, so bewertete das Inventarverzeichnis der Medici von 1492 die in den Kommoden aufbewahrten Teppiche mit 10–70 Florin.[131] Allgemein wird vermutet, dass der gewöhnliche Preis eines Teppichs (1,70–2,30 m) mittlerer Qualität etwa 3–4 Florin betragen haben könnte.[132] Größere Teppiche (3 m) mögen 6–8 Florin und noch längere 10 Florin gekostet haben.[133] Obwohl die meisten Teppiche aus Anatolien stammten und zu ihnen können wir auch den unter den Füßen Marias auf dem Revaler Retabel zählen[134], ist es nicht möglich, auf der Basis von historischen Dokumenten die variierenden Preise mit irgendeinem konkreten Zentrum zu verknüpfen.[135]

126 J. Munro, The Medieval Scarlet and the Economics of Sartorial Splendour, S. 66–70.
127 A. Mänd, Hans Bouwer, kaupmees. – T. Kala, J. Kreem, A. Mänd, Kümme keskaegset tallinlast. Tallinn: Tallinna Linnaarhiiv, Varrak, 2006, S. 74.
128 R. E. Mack, Bazaar to Piazza, S. 73.
129 Hans Memling, Maarten van Nieuwenhove Diptychon, 1487, Sint-Janshospitaal, Brügge.
130 O. Ydema, Carpets and their Datings in Netherlandish Paintings, 1540–1700. Woodbridge: Antique Collectors□ Club, 1991, S. 7.
131 M. Spallanzani, G. Gaeta Bertelà, Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico, S. 8–9.
132 M. Spallanzani, Oriental rugs in Renaissance Florence, Firenze: SPES, 2007, S. 43.
133 M. Spallanzani, Oriental rugs in Renaissance Florence, Firenze: SPES, 2007, S. 43.
134 Die anatolische Herkunft des Teppichs bestätigte die Restauratorin des Museums für Islamische Kunst in Berlin, Anette Beselin am 25. April 2013.
135 M. Spallanzani, Oriental rugs in Renaissance Florence, Firenze: SPES, 2007, S. 43.

Angaben über orientalische Teppiche in Livland fehlen leider. Auch über die Preise von Teppichen westeuropäischer Herkunft wissen wir nur etwas aus späteren Zeit. 1547 kosteten die in Enghien gewebten (das Geld wurde teilweise in Antwerpen bezahlt) Teppiche und Verdüren des Revaler Rats zusammen 491,5 Rigaer Mark und vier Schillinge.[136] Dabei handelte es sich nicht um eine sehr große Summe, denn die Mark hatte im Vergleich zum Anfang des 15. Jahrhunderts mehr als zweifach an Wert verloren, aus einer Gewichtsmark Silber schlug man nun 22–23 Rigaer Mark Geld[137]. Verdüren, wie wir oben gesehen haben, bildeten nur einen Bruchteil dieser Summe.

Die mit Lüstermalereien, mit islamischen kobaltblauen Pflanzenmotiven versehene Vase vor den Füßen der Gottesmutter stammt aus Valencia (Abb. 8).[138] Die Boomzeit von Keramiken mit glänzender Oberfläche aus Valencia fiel gerade in das zweite und dritte Viertel des 15. Jahrhunderts, als ihr Verkaufsort und Umschlagplatz in Nordeuropa Brügge wurde.[139] Im Allgemeinen wurden die Keramiken sowohl auf Einzelbestellung als auch als Massenware erzeugt und diese fanden sich in reichen, aber auch in bescheideneren Haushalten.[140] Das mit Lüster verzierte Geschirr war nur den höchsten Ständen vorbehalten wie Adligen, christlichen Würdenträgern und anderen sehr wohlhabenden Personen.[141] Die im Inventarverzeichnis von Lorenzo de□ Medici auftretenden Keramikstücke beispielsweise werden mit Mühe mit einigen Florin bewertet, doch wissen wir von Auftragswerken, gewöhnlich mit dem Familienwappen, dessen Kosten zum Beispiel bis zu 35 Florin betragen konnte.[142] Unter dem archäologischen Bestand Estlands befinden sich von derartiger Keramik nur einzelne Fragmente, diese aus Haushalten mit höherem Lebensstandard als durchschnittlich, jedoch auch aus solchen der Mittelschicht.[143]

Unter Berücksichtigung der Rarität orientalischer Teppiche und des hohen Preises von Keramiken mit Lüstermalerei umgibt die Muttergottes Maria sozusagen von Kopf bis Fuß offenbar das Wertvollste.

136 U. Mankin, Tallinna raesaali piltvaibad, S. 47.
137 I. Leimus, Das Münzwesen Livlands im 16. Jahrhundert (1515–1581/94). Stockholm Studies in Numismatics 1. Stockholm, 1995, S. 90.
138 Das 15. Jahrhundert bedeutete die sogenannte goldene Ära Valencias, als die Region über eine große wirtschaftliche Bedeutung verfügte und die Keramikherstellung sich zusammen mit anderen Gebieten der Kunst in einem guten Zustand befand. Keramik mit Lüstermalerei und blauem Dekor war diesem Bezirk zueigen, dessen wichtigste Zentren Paterna und Manisa darstellten (siehe: València-Vlaanderen, middeleeuwse ceramiek: Brugge, Stedelijk Gruuthusemuseum, van 14 april tot 18 mei 1997 / València-Flandes, ceràmica medieval: Bruges, Museu Municipal Gruuthuse, del 14 d'abril al 18 de maig de 1997. [Valencia:] Generalitat Valenciana D. L., 1997, S. 230).
139 E. Russow, Importkeraamika Lääne-Eesti linnades 13.–17. sajandil / Imported Pottery in West Estonian Towns between the 13th and 17th Centuries. Tallinn, 2006, S. 122.
140 M. Spallanzani, Maioliche ispano-moresche a Firenze nel Rinascimento. Firenze: SPES, 2006, S. 9–10.
141 València-Vlaanderen, middeleeuwse ceramiek, S. 230.
142 M. Spallanzani, Maioliche ispano-moresche a Firenze nel Rinascimento, S. 77–78.
143 E. Russow, Importkeraamika Lääne-Eesti linnades 13.–17. sajandil, S. 122, 175.

Luxuswaren auf dem Revaler Retabel – den wirtschaftlichen Möglichkeiten der Kaufleute entsprechende Wertgegenstände?

Als Antwort auf die Frage, ob und inwieweit die auf dem Revaler Altar der Bruderschaft der Schwarzenhäupter abgebildeten Wertgegenstände die Träume der Auftraggeber und inwiefern sie ihre tatsächlichen ökonomischen Möglichkeiten widerspiegelten, müssen wir die Höhe der Einkommen und die Entwicklung der Preise im Livland des 15. Jahrhunderts betrachten. Die bisherigen Untersuchungen erlauben zu folgern, dass das Vermögen der Kaufleute sich sehr stark unterscheiden konnte. Beispielsweise wird in einem um 1510 erstellten Testament des Revalers Heinrich Grest die Summe von 650 Mark erwähnt.[144] Bernd Pal hinterließ 1503 immerhin 1.500 Lübische Mark, was damals 2.250 Rigaer Mark entsprach.[145] Ihre Mitbürger wie das Schwarzenhaupt Hans Bouwer hatten 1519 etwa 10.000 Rigaer Mark[146] und Hans Selhorst 1536 über 13.000 Mark[147] zu vererben. Doch diese beide waren in ihrer Zeit die reichsten Revaler.[148] Neben ihnen konnte sich wohl eine ausreichende Zahl solcher Personen finden, die auf Kosten der Gilden und Bruderschaften beerdigt wurden.[149] Zum Vergleich – der augenscheinlich größte Bauernschatz Livlands aus dem 15. Jahrhundert wurde 1964 in Lettland, in Kalnazveņģi, gefunden und er umfasste 5.397 Münzen oder etwa 150 Rigaer Mark.[150]

Was die Preise betrifft, so sind diese leider hauptsächlich nur in Bezug auf die Lebensmittel und die einfachen Dinge des täglichen Gebrauchs überliefert. Deren Preisbewegung war im 15. Jahrhundert ausgesprochen dynamisch – sowohl nominal als auch real. Eine besonders bemerkenswerte Teuerung erfolgte in den Jahren 1420–1430, später beruhigte sich der Markt wieder. Im letzten Viertel des Jahrhunderts blieben die livländischen Preise verhältnismäßig stabil.[151] Bezüglich der Kosten von Luxuswaren finden sich deutlich weniger Informationen, doch im gegebenen Kontext ist dies nicht so wichtig, denn die meisten künstlerischen Arbeiten stammten aus dem Ausland, wo sich die Preise in anderer Art entwickelten und weiterhin waren sie für Luxusgüter relativ stabil.

Die mittelalterlichen Quellen Livlands berichten uns zumeist von den entsprechenden Bestellungen und Käufen von Korporationen. Den Luxuskonsum von Privatpersonen kennen wir praktisch nicht. Doch auch den Kaufleuten der Hansestädte verblieb Reichtum und Lust zum Erwerb der Wertgegenstände der Oberschicht. Dies belegt der Bericht der Witwe des Gesandten des Revaler Rats, des Ratsherren Gottschalk Remmelinckrode, über die ihrem Gatten auf der Reise nach

144 LUB Abt. 2. Bd. 3, Nr. 745.
145 C. Jahnke, Bernd Pal, ein Kaufmann des 15. Jahrhunderts. Eine biographische Skizze. – Vana Tallinn XV (XIX). Tallinn: Estopol, 2004, S. 158.
146 A. Mänd, Hans Bouwer, kaupmees, S. 60.
147 C. Jahnke, Zum Nutze der guten Stadt Reval: Hans Selhorst, ein Revaler Kaufmann und Ratsherr zu Beginn des 16. Jahrhunderts. – Vana Tallinn XVI (XX). Tallinn: Estopol, 2005, S. 96.
148 A. Mänd, Hans Bouwer, kaupmees, S. 60, Anmerkung 2.
149 Dies wurde beispielsweise in der Skra der Großen Gilde vorgesehen, siehe: E. von Nottbeck, Die alten Schragen der grossen Gilde zu Reval. Reval: Emil Prahm, 1885, S. 43, § 28–29.
150 K. Ducmane, A. Ozoliņa, Latvija Eiropā: monētu depozīti 1.–20. gadsimtā. Latvijas Nacionālā Vēstures Muzeja Raksti 16. Riga, 2009, Nr. 80.
151 I. Leimus, Hindadest Tallinnas 15. sajandil. – Ajalooline Ajakiri 2013, nr. 4 (146), S. 421–446.

Moskau 1494 weggenommenen Wertsachen. Des Kaufmanns goldener Siegelring oder vielmehr Petschaft (*eyn signethboch*, als Ring ist dieser hohen Gewichtes wegen kaum zu bewerten) wog 8 Nobel, also etwa 60 g, und er wurde mitsamt der Goldschmiedearbeit auf 50 Rigaer Mark eingeschätzt. Der aus Flandern erworbene Rubin hatte laut den Papieren anfangs 70 Goldgulden (d.h. Rheinische Gulden) gekostet und der Türkis, welcher der Währung zufolge aus Lübeck gekauft worden war, 45 Lübische, also 70 Rigaer Mark.[152] So konnten sich auch Kaufleute einzelne wertvolle Dinge leisten, doch gestützt auf visuelle und schriftliche Quellen muss gefolgert werden, dass sich die Mehrheit der auf dem Revaler Retabel dargestellten Gegenstände dennoch außerhalb der Reichweite der aus der Mittelschicht stammenden Auftraggeber befand.

Wertvolle Gegenstände auf dem Revaler Retabel in der Funktion eines sogenannten Surrogatluxus

Der Begriff des Surrogatluxus findet von Marina Belozerskaya im Kontext von Diptychons verwendung. Ihr Hauptargument besteht darin, dass die Malerei den visuellen und spirituellen Einfluss von Goldschmiedearbeiten, Elfenbein und wertvollen Manuskripten nachahmt und dabei für Mitglieder des Hofes, Aristokraten und ambitionierte Bürger als günstigerer, jedoch immer noch luxuriös wirkender Ersatz fungiert.[153] Es wurde vermutet, dass die Manuskripte auch auf das Diptychon als eine Form des Retabels eine bestimmende Rolle ausgeübt hatten.[154] Wenn wir bereits konstatiert haben, dass dem Meister eine bestimmte Aufmerksamkeit für Luxusgegenstände zueigen ist (wiederholte Verdüre und häufige Textiliendarstellung), wie sollen wir also in diesem Zusammenhang den Begriff des Ersatzluxus verstehen?

An erster Stelle betonen wir erneut, dass die Rolle der Schenker und der möglichen kirchlichen Vermittler (Dominikaner) bei der Bestellung des Werkes nicht unterschätzt werden darf. Sie legten das ikonografische Programm fest (Heilige und Themen)[155], bei deren Zusammenstellung die Mönche eine eigene Rolle haben könnten (beispielsweise die Verbindung der doppelten Fürbitteszene mit dem Dominikanerorden[156]). Weiterhin war die Grundlage jeder Bestellung ein Vertrag, welcher nicht nur die Ikonografie festlegte, sondern als ebenso wichtig die Größe und die Materialien. Oftmals wurde etwas Ähnliches wie ein bereits vorhandenes Werk gewünscht (es wurde errechnet, dass es sich derart in 35% der Fälle der erhaltenen Verträge des 15. Jahrhunderts verhielt, welche die Bestellung eines

152 LUB Abt. 2, Bd. 1, Nr. 31; HR Abt. 3, Bd. 3, Nr. 435.
153 M. Belozerskaya, Early Netherlandish Diptychs as Surrogate Luxuries, S. 61, 69.
154 L. D. Gelfand, The Devotional Portrait Diptych and the Manuscript Tradition. – Essays in Context: Unfolding the Netherlandish Diptych, S. 47.
155 A. Mänd, Über den Marienaltar der Revaler Schwarzenhäupter und seine Ikonographie, S. 224–225.
156 A. Mänd, Lucia legendi meister identifitseeritud?, S. 188; A. Mänd, The Altarpiece of the Virgin Mary of the Confraternity of the Black Heads in Tallinn, S. 51.

Kunstwerkes fixierten)[157]. Daher sollte auch die Tatsache betont werden, dass die mittlere Tafel einem verschollenen Werk von Dirk Bouts in einer Brügger Kirche folgt. Eine Möglichkeit, die exotische Form des Revaler Retabels zu erklären, bei der der Hintergrund von Textilien gebildet wird, ist es, diese auf das Einsparen von Zeit, Arbeit und Material zurückzuführen. So kann spekuliert werde, dass zum Materialsparen anstelle von Vergoldung Goldlack eingesetzt wurde. Um weniger Zeit zu brauchen, wurden zur Wiedergabe von Stoffen mechanische Hilfsmittel genutzt.[158] Die erwähnten Bedingungen waren aber sicherlich mit den Auftraggebern abgesprochen und hingen von ihren Wünschen und Mitteln ab. Wohl kann aber darüber spekuliert werden, dass der Meister selbst diese Lösung angeboten haben könnte.

Mit der Brügger spätmittelalterlichen Elite vereint das Werk der Versuch, nach einem sogenannten großartigen Leben (*vivre noblement*') zu streben, der unter anderem auch dadurch ausgedrückt wird, seine Ressourcen öffentlich und möglichst vielseitig zu demonstrieren.[159] Die Werte des Adels (Großzügigkeit und Magnifizenz) und seine Praktiken (das Demonstrieren des Luxus) wurden auch durch das Medium der günstigeren Tafelmalerei popularisiert.[160] Die detaillierte Abbildung von Luxusgegenständen verfügte in Brügge über eine lange Tradition. So konnte man vor Ort die Werke von Jan van Eyck bewundern, die texturkundig Stoffe verewigten, mit denen der Meister in Berührung sein könnte, als er als Hofkünstler tätig war. In Brügge waren zu verschiedenen Zeiten Kaufleute wie Giovanni Arnolfini und Tommaso Portinari aktiv, die wertvolle Gegenstände den burgundischen Herzögen vermittelten[161] und auf deren, von ihnen in Auftrag gegebenen Kunstwerken wie beispielsweise dem Portinari-Retabel von Hugo van der Goes[162] mit exakten Mitteln Luxustextilien weitergeben wurden[163].

Wenn wir das Revaler Retabel in den Brügger Kontext verorten, wo es eine langandauernde Tradition des Verkaufs von Stoffen gab, aber auch ihrer Darstellung, und wo das wohlhabendere Bürgertum versuchte, mit Hilfe der Gemälderetabel seine Großartigkeit und seine Ambitionen auszudrücken, dann können wir die Dichte der Luxuswaren als in Kommunikation mit der brüggischen ansehen. In diesem Milieu, in einer Stadt mit solchen Traditionen ist der Meister tätig, der sich des Hintergrunds seiner Auftraggeber bewusst ist und der Vermutungen über ihre Wünsche anstellt, die an ihre anzunehmenden Bedürfnisse nach teuren Dingen appellieren. So bietet der Meister den Auftraggebern Surrogatluxus an, wovon er

157 B. G. Lane, Hans Memling: Master Painter in Fifteenth-Century Bruges. Turnhout: Brepols, 2009, S. 119–122.
158 Kerttu Palginõmm Schriftwechsel (vom 25. bis zum 27. Juli 2012) und ein Gespräch mit dem Restaurator Bernd Bünsche (am 22. August 2012); über die Technik siehe: K. Palginõmm, Der dem Meister der Lucialegende zugeschriebene Revaler (Tallinner) Retabel, S. 137; K. Palginõmm, Mai Lumiste und der Problemkreis des Schaffens des Meisters der Lucialegende, S. 80.
159 J. C. Wilson, Painting in Bruges at the Close of the Middle Ages: Studies in Society and Visual Culture. University Park: Pennsylvania State University Press, 1998, S. 6.
160 J. C. Wilson, Painting in Bruges at the Close of the Middle Ages: Studies in Society and Visual Culture. University Park: Pennsylvania State University Press, 1998, S. 6.
161 L. Monnas, Merchants, Princes and Painters, S. 9.
162 Hugo van der Goes, Portinari-Triptychon, 1476–1479, Galleria degli Uffizi, Florenz.
163 Im vorliegenden Fall wurden gleichzeitig fünf verschiedene Brokatstoffe verewigt, siehe: R. Duits, Gold Brocade and Renaissance Painting, S. 60, 171.

glaubt, dass ein jeder Kaufmann danach strebt. Natürlich können wir hier nicht ausschließen, dass das gesamte Programm von Anfang bis Ende gerade in dieser Form bestellt wurde. In diesem Fall könnten die Kaufleute gewünscht haben, auf ihrem Retabel die ganzen Brügger Schätze zu sehen, die nur auf besondere Bestellung oder für Jedermann auf dem Markt erhältlich waren. So vertreten die dargestellten Gegenstände eine bestimmte Hierarchie an Waren, welche ein weites Spektrum bilden. Hier können entweder der vom Meister den Auftraggebern zugeschriebene Wunsch nach Großartigkeit oder ihre eigenen, durch das Retabel angezeigten Ambitionen erahnt werden.

Zusammenfassung

Aus dem Vergleich der auf dem Revaler Retabel dargestellten Gegenstände mit dem in den Inventaren der burgundischen Herzöge Beschriebenem sowie den visuellen Quellen von ihren hauptsächlichen Kunstwerken kann gefolgert werden, dass die abgebildeten Broschen und Agraffen eines Fürsten würdig waren und sie konnten für einen gewöhnlich Kaufmann unerreichbar sein. Dasselbe gilt auch für die Luxustextilien wie es der *a griccia*-Samt darstellt, der mit seinem zu erahnenden Goldgehalt und wegen seiner komplizierten Mustermotive nur für die Reichsten bezahlbar war, wie dies auch die erhaltenen, den höheren Amtsträgern gehörenden Brokate ähnlichen Typs belegen. Obwohl Tuch sicherlich häufig dem Körper des Kaufmanns nahe war und Bestandteil seines Alltags sowohl bei der Arbeit, beim Handel als auch persönlich, dann war der mittelalterliche Scharlach dennoch einer der teuersten Stoffe und vom Preis her oft nicht günstiger als Seidenstoff. Es ist als natürlich vorauszusetzen, dass die Muttergottes nur die beste mögliche Robe trägt, welcher der Pelzsaum noch mehr Würde verleiht. So bildet das Revaler Retabel eine Hierarchie von Seidenstoffen ab vom *a griccia*-Samt und blauen, mit Goldfaden gewebten Seidensamt, gefolgt von *velluto alluciolato* als Kissenbezug und als dritter Stoff grüner Damast. Mit ihnen konkurriert karminroter Scharlach und als günstigere Variante sind die Wämse der Kaufleute abgebildet, die teilweise von Pelz gesäumt sind. An zweiter Stelle bleibt neben den Seidenstoffen und Juwelen die Verdüre, die – wie ersichtlich aus Quellen des 16. Jahrhunderts bezüglich Revals – eine verhältnismäßig geringe Summe kosten konnte. Als sehr wertvoll muss aber der orientalische Teppich gelten. Keramik mit Lüstermalerei war wohl teurer als die billigere Massenware, doch sie blieb von ihrem Wert her ebenfalls hinter Seidenstoffen, Juwelen und türkischen Teppichen.

Wie in der Einleitung erwähnt, ist es nicht möglich, an jeden Gegenstand ein Preisschild zu kleben, denn sein Wert ergab sich nicht nur aus der Farbe und dem Muster, sondern wie bei realen Waren aus den genutzten Materialien, den Arbeitskosten und der Herstellungsweise. Es erscheint als interessant, dass wir dank der wiederholten Abbildung von Gegenständen im Schaffen des Meisters vermuten können, dass die Initiative sie einzusetzen im Zusammenhang des Retabels vom Meister ausging. Eine derartige Vielfalt und Dichte von Luxuswaren tritt auf

keinem anderen Retabel des Meisters auf. Obwohl die Umstände der Vermittlung und des Vertragsabschlusses bezüglich des Werkes unbekannt sind, scheint als wahrscheinlich, dass der Meister den Hintergrund der Auftraggeber kannte. Ausschließen lässt sich auch die Möglichkeit nicht, dass das gesamte ikonografische Programm genauso von den Kaufleuten vorhergesehen worden war. Das Revaler Retabel befindet sich gleichzeitig im Dialog mit den örtlichen Retabeln, mit dem in den Brügger Kirchen damals frei zu besichtigendem Erbe van Eycks als auch mit anderen prominenten Kunstwerken, deren Erkennungszeichen eine detailgetreue Textiliendarstellung ist. Der Meister verzichtet aber auf die dem bekanntem Brügger eigene kunstfertige Texturkundigkeit zugunsten einer technologisch einfacheren Methode, die weniger Zeit und Material kostet. Wenn wir diese Information in Verbindung mit der historischen und wirtschaftlichen Situation Brügges setzen, dann erscheint es als möglich, die Ansprüche des Meisters und seine Orientierung auf die Auftraggeber zu verstehen. Der Meister erschafft des Retabel entsprechend den Brügger Vorstellungen vom Aktivitätsbereich von Kaufleuten, er appellierte gleichzeitig auch an ihr mögliches Verlangen nach teuren Gegenständen, die es im gerade unter einer Wirtschaftskrise leidenden Brügge historisch im Überfluss gegeben hatte und wo die Hansekaufleute nach einer Zeit der Verwirrungen nun erneut willkommen waren, um mit den Einheimischen zu handeln. So funktionieren die teuren Stoffe und Juwelen auch als Surrogatluxus oder als ein erhältlicher Ersatz – der außerordentliche Reichtum des Werkes steigert auch das Renommee der Auftraggeber in der städtischen Gemeinschaft.

Mustpeade vennaskonna Maarja retaabel kujutatud luksusesemete hinnalisuse foonil

KERTTU PALGINÕMM,
IVAR LEIMUS

Kunstiajaloolase ja majandusajaloolase koostöös valminud artikkel keskendub Mustpeade vennaskonna Maarja altaril esinevate luksusesemete kallidusastmele ja hinnaproblemaatikale. Teave toonaste väärisesemete hinnast asetatakse retaablite üldise maksumuse foonile. Et motivatsioon kallite kangaste, kullassepateoste, vaipade ja keraamika kujutamiseks näib tulevat Bruggest ja mitte Tallinnast, siis vajab meistri seesugune toimimine eraldi seletust. Kuigi ei õnnestu välja arvutada luksusesemete kogusummat, mille pealt tellijad n-ö kokku hoidsid, püüeldakse esemete hierarhiseerimise poole, tõdedes, et retaabli kontekstis kaubanduslike vahenditega loodud paradiisis kujutatud taevaseid olendeid ümbritseb parim võimalik. Erilist tähelepanu on artikli raames pööratud väärisesemete andmetele ja nende hinnale Liivimaa kirjalikes allikates.

Lucia legendi meistri Mustpeade vennaskonna Maarja altar (tekstis kasutatakse lihtsuse huvides nimetust Tallinna retaabel) on silmapaistev mitmete hinnaliste esemete kujutamise poolest. Retaablil näeme näiteks kallite kangaste (siidsametid, verdüürid, orientaalne vaip, kalev), kullassepateoste ja keraamika kujutisi. Kõik need esemed varieeruvad oma luksusastme ning hinna poolest, alates mõnevõrra odavamast kalevitoodangust ja tipnedes juveelidega.

Artiklis nimetatud luksuskaupu valmistati Euroopa suurtes kunstitootmis- ja tarbimiskeskustes, nagu Põhja-Itaalia, Flandria või Põhja-Saksamaa. Mitme teadlase seisukoha järgi oli luksuskaupade turg 15. sajandil valdavalt stabiilne. Meile harjumatult ei kuulunud maaliteosed siin kalleimate toodete hulka. Hiliskeskajal ja veel palju hiljemgi võis nende hind tugevasti varieeruda ning tuntud meistrite au sees peetavad teosed on inventarinimestikes hinnatud nii väikeste summadega, et tekitavad õigustatud hämmastust. Vürstlikust perspektiivist vaadatuna mängis maalikunst tõesti teisejärgulist rolli, kuid jõukama kodanluse seisukohalt oli asi täiesti erinev. Nende tellitud teostest moodustasid enamuse religioossel eesmärgil valmistatud altarimaalid, mis olid sageli Tallinna retaabliga sarnaselt tiibaltari vormis teostatud. Retaablite esmaseks funktsiooniks oli Jumala kiituse ja hingeõnnistuse pälvimine, aga ka oma mälestuse jäädvustamine. Teisejärgulisena, kuid siiski mitte vähetähtsana, mängib rolli prestiiži saavutamine linnarahva hulgas. Liivimaa näitel on võimalik vaadelda, kuidas kaupmeeste korporatsioonid, nagu Suurgild ja

Mustpeade vennaskond, ühendavad oma rahalised vahendid, et tellida kalleid retaableid juhtivatest hansalinnadest, nagu Lübeck või Brugge. Seejuures teame, et Hermen Rode kappaltar, mille tellijateks olid eelnimetatud kaupmeestekorporatsioonid, läks maksma 1250 Riia marka, mis Lübecki rahas tegi 800 marka ja Flaami vääringus 125 naela. See summa hõlmas nii transpordi- kui ka materjalikulu ning meistrile makstavat tasu. Ent kuigi kallimatele retaablitele kulutatud summad olid arvestatavad, ei saa neid reeglina võrrelda hinnalisemate luksuskaupade maksumusega, olgu need siis juveelid, kuldniitidega kootud kangad või tapisseriid.

Kõige väärtuslikumad olid vürstide jaoks ootuspäraselt kullassepateosed, mida Tallinna retaablil kujutatakse ohtralt. Juveele nimetatakse aukandjate ja kaupmeeste inventarinimestikes esmaselt ja äärmise hoolikusega. Peene täpsusega loetletakse kalliskive, nagu rubiinid, teemandid, safiirid, ja eraldiseisvatena ka pärlid. Tallinna retaabli puhul tuleks esile tõsta Püha Jüri mütsikaunistust: kullast (või kullatud hõbedast) ilunõela, mida kaunistavad neli teemanti, 52 pärlit, mida aimatavalt peaks olema rohkem, tõenäoliselt 60 (osa prossist jääb võidulipu taha) ja sulg. Samasuguseid mütsikaunistusi mainivad Burgundia hertsogite kohta käivad allikad.

Olulist rolli Tallinna retaabli ülesehituses mängivad kallid siidkangad ja kuldriie – kangaste gradatsiooni abil luuakse pidulikkuse astmeline tõus. Nii kaunistab retaabli esimest avatud positsiooni siidihierarhias madalama hinnaga *a inferriata*-kujundusega tumeroheline damast ning kõige pidulikumat positsiooni kallis kuldriie. Mainimata ei saa jätta Jumalaema Maarja jalge ees olevat kuldniitidega kootud, samuti *a inferriata*-mustriga sametist patja. Siiditootmisega paistsid 15. sajandil silma Itaalia linnad Firenze, Veneetsia, Genova ja Lucca. Üldiselt oli reegliks, et mida suurem ja asümmeetrilisem oli muster, seda kallihinnalisema tekstiiliga oli tegu. Nii olid *a griccia*-sametid Itaalias ühed kallimad – tegemist oli kangaga, mida 15. sajandist alates seostati sageli lainja granaatõunamotiivistikuga. Selliseks tuleb pidada ka Tallinna retaabli kõige pidulikuma positsiooni foonil olevat kuldriiet. Teosel on visandatud kuldriide kõige üldisemad karakteristikud, mille puhul hoolimata täpsuse puudumisest on soovitud nappide, kuid piisavate vahenditega vahendada eseme luksuslikkust. Tekstiiliajaloolane Rembrandt Duits on pakkunud, et kõige kallimate tekstiilide puhul hõlmas kuldniitide osakaal 2/3 kangast, nii nagu seda võib laias laastus öelda ka kõnealuse granaatõunamustriga kuldbrokaatsameti kohta. Liivimaaltki on teada näiteid kallihinnalistest tekstiilidest. 1498. aastal ostis Saaremaa piiskop Johannes III Orgas kaupmees Goswin Engelbrechtilt 1000 Riia marga eest täieliku missarõivastuse, mis koosnes koorirüüst, kaasulast ja kahest tuunikast. Põhiosa sellest hinnast moodustas kuue küünra kuldbrokaadi maksumus.

Tallinna retaabli kõige pidulikumaspositsioonis on pühakute Franciscuse ja Gertrudi taga kujutatud verdüüriga kaetud pinki ning patju. Kõnealusel perioodil olid tapisseriid ühed kallimad luksuskaubad ning nende tootmise poolest paistsid erinevatel aegadel silma mitmed Madalmaade linnad, nagu Arras, Brüssel, aga ka Brugge (viimast seostataksegi iseäranis

verdüüridega). Parimad verdüürid olid valmistatud eritellimusel, kuid Itaalia maalikunsti süvendatult uurinud Paula Nuttall on viidanud, et need olid saadaval ka kangapallidena, võimaldades ostja jaoks lõigata sobiva pikkusega tüki. Verdüüre mainitakse muuhulgas 15. sajandi Firenze inventarinimestikes, mis fikseerivad tagasihoidlikumate majapidamiste olukorda. Mis puudutab verdüüride hinda Liivimaal, siis nende kohta on andmeid vaid mõnevõrra hilisemast ajast, mis aga ei tohiks nende suhtelist maksumust mõjutada. 1547. aastal maksis Enghienis kootud Tallinna rae verdüüride küünar kõigest neli killingit ja kaks penni, mis oli äärmiselt tühine hind.

Kõnealuse teose kesktahvlil trooniv Jumalaema kannab karusnahaga vooderdatud punast kleiti, mille peal on nüüdseks mustjaks tõmmanud, ent algselt ilmselt tumesinine mantel. Punase rüü all on sinine aluskleit, mida ääristab kalliskividega kaunistatud kuldpael. Maarja punase kleidi puhul on ilmselt tegemist hinnalise kalevisordi – sarlakiga. See oli peenvillane riie (vanutatud ja šääritud kalev), mida leidus väga erinevas värvitoonis. Sarlaki näol oli tegemist kõige luksuslikuma kalevisordiga, mida valmistati Lääne-Euroopas ning mille hinna määras ära inglise villa ning värvaine (kermes) kvaliteet – tuntuim oli karmiinpunane riie. Peamisteks sarlakitootjateks kujunesid enne 16. sajandit Flandria ja Brabandi linnad, aga ka näiteks Firenze Põhja-Itaalias. Flaami maalikunst paistab silma brokaatide ja siidkangaste täpse edasiandmisega ning arvatakse, et maalikunstnikud pöörasid tähelepanu kohalikule toodangule, vääristades seda oma loomingus. Kalev oli kindlasti ka kaupmeestele endile kättesaadav tekstiil – maalidel kujutatud meeste mitmevärvilised vammused annavad sellest ilmekat tunnistust. Siiski konkureerisid kallimad sarlakid hinna poolest siidkangastega ning on mõistlik oletada, et Jumalaema Maarja kannab parimast võimalikust kangast rõivast.

Idamaist vaipa, milletaolist on kujutatud ka Tallinna retaablil, võisid endale jällegi lubada vaid kõige jõukamad. Samal ajal oli moekaid vaipu turul piiratud koguses, mis tõstis nende hinda veelgi. Vaipu kujutatakse maalidel küll sageli jalgealusena, kuid see ei olnud levinud praktika. Kõnealused tekstiilid olid nii haruldased ja kallihinnalised, et säästmaks kulumisest kasutati neid pigem laua- või kummutikattena. Kuigi enamik vaipu tuli Anatooliast (nende hulka võib lugeda ka Tallinna retaablil Maarja jalgealuse), ei ole ometi võimalik varieeruvaid hindu dokumentide alusel mingi konkreetse keskusega siduda. Lüstermaalingutega islamipäraste koobaltsiniste taimemotiividega vaas Jumalaema jalge ees vaibal on Valencia päritolu. Valencia säravpinnalise keraamika kõrgaeg oligi just 15. sajandi teine-kolmas veerand, mil nende kesksekss müügikohaks Põhja-Euroopas sai Brugge. Üldises plaanis valmistati keraamikat nii eritellimusel kui ka masstoodanguna ning seda leidus nii jõukates kui ka tagasihoidlikumates majapidamistes. Lüstriga kaunistatud nõud olid siiski kättesaadavad kõige kõrgematele elanikkonnakihtidele, nagu aadlikud, kiriklikud aukandjad jt heal järjel isikud. Eesti arheoloogilises aineses on niisugust keraamikat leitud vaid üksikute fragmentidena, seda peamiselt keskmisest kõrgema elatustasemega, kuid siiski ka keskklassi majapidamistes. Arvestades

orientaalsete vaipade rariteetsust ja lüstermaalingutega keraamika kõrget hinda, ümbritseb Jumalaema Maarjat ilmselt kõige hinnalisem ning seda n-ö pealaest jalatallani.

Kuigi ei õnnestu välja arvutada luksusesemete kogusummat, mille pealt maalil kokku hoiti, annab nende muinasjutuliselt kõrge hind tunnistust kujutatu toredusest. Hinna väljaselgitamine on raskendatud seetõttu, et eseme väärtust ei kujunda mitte ainult näiteks värv ja muster, vaid reaalsete kaupade puhul kasutatud materjalid, töökulu ja valmistamisviis. Tänu esemete korduvale kujutamisele meistri loomingus võime oletada, et initsiatiivi nende kaasamiseks Tallinna retaabli konteksti on üles näidanud eeskätt maalija. Sellist luksusasjade mitmekesisust ja tihedust ei esine ühelgi teisel meistri retaablil. Tallinna retaabel on ühtlasi dialoogis kohaliku, Brugge kirikutes toona vabalt vaadeldava Jan van Eycki pärandiga ja teiste prominentsete kunstiteostega, mille tunnusjooneks on detailitruu tekstiilikujutus. Meister loobub aga kuulsale bruggelasele nii omasest oskuslikust tekstuuritundlikkusest hõlpsama, vähem aja- ja materjalikuluka käsitlusviisi kasuks. Võttes arvesse Brugge tollast majanduslikku allakäiku, on võimalik mõista meistri taotlusi ja orienteeritust tellijatele. Meister loob retaabli vastavalt bruggelikule ettekujutusele kaupmeeste tegevusvaldkondadest (kangakaubandus ja luksusesemete vahendamine), apelleerides ühtlasi võimalikule ihalusele kallite esemete järele, mida just majanduskriisi all kannatavas Brugges oli varem olnud külluses. Nii funktsioneerivad kallid kangad ja juveelid ka asendusluksusena või kättesaadavama aseainena – teose erekordne rikkalikkus tõstab tellijate renomeed kogukonnas. Kuigi teose vahendamise ja lepingu sõlmimise asjaolud ei ole tuntud, võib kindlalt oletada, et meister oli tellijate taustast teadlik. Välistada ei saa ka võimalust, et Tallinna kaupmehed olid kogu programmi ette kirjutanud.